СЕАНС

новейшая
история
отечественного
кино 1986-2000

КИНО И КОНТЕКСТ

ТОМ IV

1986
1988

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
при поддержке Министерства печати Российской Федерации,
Института «Открытое общество» (Фонд Сороса. Россия)
и киностудии «Ленфильм»

Санкт-Петербург
СЕАНС
2002

новейшая история отечественного кино 1986-2000

часть I

кинословарь

том I а-и

том II к-п

том III р-я

часть II

кино и контекст

том IV 1986-1988

том V 1989-1991

том VI 1992-1996

том VII 1997-2000

новейшая история
отечественного кино
1986-2000

кино и контекст

том IV

1986-1988

Санкт-Петербург
СЕАНС
2002

УДК 791.43

ББК Щ 373

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР ПРОЕКТА
«НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО. 1986-2000»

АЛЕКСАНДР ГОЛУТВА

КОНЦЕПЦИЯ И СОСТАВЛЕНИЕ

ЛЮБОВЬ АРКУС

ДИЗАЙН

АЛЕКСАНДР БЕЛОСЛУДЦЕВ

РЕЦЕНЗЕНТ

Вячеслав Шмыров

ISBN 5-901586-04-2

ЭКСПЕРТЫ IV ТОМА

Екатерина Андреева, Павел Гершензон, Александр Голутва, Денис Горелов, Елена Горфункель, Аркадий Ипполитов, Ольга Кабанова, Наум Клейман, Олег Ковалов, Сергей Кудрявцев, Павел Кузнецов, Егор Ларичев, Наталья Лукиных, Лев Лурье, Ольга Манулкина, Евгений Марголит, Виктор Матизен, Татьяна Москвина, Андрей Плахов, Леонид Попов, Ирина Рубанова, Александр Секацкий, Алексей Тарханов, Михаил Трофименков, Виталий Трояновский, Майя Туровская, Андрей Шемякин

АВТОРЫ СТАТЕЙ

Зара Абдуллаева, Анастасия Аверина, Сергей Анашкин, Екатерина Андреева, Любовь Аркус, Аркадий Блюмбаум, Константин Богомолов, Наталья Бочкарева, Александр Брагинский, Яков Бутовский, Дмитрий Быков, Инна Васильева, Ольга Васильева, Алексей Востриков, Павел Гершензон, Денис Горелов, Елена Горфункель, Елена Грачева, Алексей Гусев, Алексей Дубинский, Никита Елисеев, Аркадий Ипполитов, Ольга Кабанова, Дмитрий Караваев, Олег Ковалов, Владимир Костюшев, Юрий Красавин, Сергей Кудрявцев, Павел Кузнецов, Марк Кушнирович, Егор Ларичев, Светлана Лисина, Игорь Лукоянов, Лев Лурье, Лилианна Малькова, Ольга Манулкина, Евгений Марголит, Алексей Марков, Лидия Маслова, Виктор Матизен, Максим Медведев, Валентин Михалкович, Татьяна Москвина, Анна Мурзина, Георгий Мхеидзе, Дмитрий Озерков, Сергей Орехов, Ирина Павлова, Андрей Плахов, Елена Подольская, Леонид Попов, Ольга Попова, Петр Поспелов, Станислав Ф. Ростоцкий, Ирина Рубанова, Дмитрий Савельев, Надежда Сашина, Александр Секацкий, Максим Семеляк, Наталья Сиривля, Ольга Скорбященская, Вера Смирнова, Инна Соловьева, Василий Соловьев, Дмитрий Судаков, Александр Тавровский, Катерина Тарханова, Диляра Тасбулатова, Сергей Тримбач, Михаил Трофименков, Александр Трошин, Виталий Трояновский, Майя Туровская, Борис Филановский, Нина Цыркун, Анна Черниговская, Лилия Шитенбург, Вячеслав Шмыров, Александр Шпагин, Валентин Эшпай, Михаил Ямпольский, Рашит Янгиров, Олег Ясаков

В работе над IV томом принимали участие

Екатерина Азарова, Василий Бертельс, Дмитрий Болижевский, Валерия Васильева, Татьяна Васильева, Алексей Дубинский, Алексей Дунаевский, Никита Елисеев, Александра Ефимова, Анна Загулина, Анатолий Загулин, Николай Зыков, Анна Ковалова, Игорь Ковалов, Федор Ковалов, Екатерина Кондранина, Евгения Леонова, Аминад Магомедова, Юлия Малкова, Глеб Морев, Анна Мурзина, Флавьен де Мюральт, Андрей Немзер, Светлана Патутина, Дмитрий Савельев, Елена Сахно, Виктор Топоров, Николай Федоров

Издание осуществлено при участии Московского Дома фотографии

ПАМЯТИ СЕРГЕЯ ДОБРОТВОРСКОГО

от составителя

Четвертый том открывает вторую часть издательского проекта «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Трехтомный «Кинословарь. 1986 – 2000» (в котором творческие портреты кинематографистов соседствуют с биофильмографическими и библиографическими данными) существует в неразрывном единстве со второй частью издания, озаглавленной «Кино и контекст. 1986 – 2000».
Но как по структуре, так и по содержанию, вторая часть существенным образом отличается от «Кинословаря». Здесь речь пойдет уже не только о кинематографе, но и о новейшей отечественной истории во всех ее аспектах. Отсюда совершенно иной принцип построения тома – не алфавитный, а хронологический. Всякое событие имеет свою предысторию (как и человек – биографию), а потому во многих случаях временные рамки могут растягиваться на несколько десятилетий. Хроника важнейших событий отечественного кино представлена, во-первых, в контексте мирового кинематографа и, во-вторых, в контексте эпохи, причем эпохи катастрофической, переломной, которую мы стремились представить во всем ее многообразии – от политики, масс-медиа, литературы, гуманитарных наук и самосознания общества, до театра, музыки, балета, а также истории русского зарубежья.
Почему мы выбрали жанр комментированной хроники? Нам представляется, что в собранном воедино составе событий, в самой их последовательности (хронология) и параллельности (различные сферы жизни и деятельности), а также на скрещении этих горизонтальных и вертикальных срезов, возникает вибрация множественных, незапланированных и непредсказуемых взаимосвязей, а значит и смыслов. И даже не так важно, насколько мнимых или подлинных, плодотворных или бесполезных смыслов, – важно, что эта конструкция бесконечно подвижна и оставляет читателю пространство для собственных суждений, умозаключений и ассоциативных рядов.
Хроника была составлена сотрудниками редакции; в ее комментировании приняли участие историки, искусствоведы, философы, политологи, а также ведущие специалисты по игровому, документальному, научно-популярному и анимационному кино. В конце каждого раздела «Контекста» авторитетными специалистами проанализированы основные тенденции года. Таким образом, каждый год получает обобщающее концептуальное осмысление; при этом возможная субъективность авторских комментариев компенсируется строгой, безоценочной и, на наш взгляд, самодостаточной фактографией хроники.
Мы сознаем, что далеко не все события отображены достаточно полно и равнозначно; может быть, некоторые существенные события и персоналии нами упущены, но хронологический принцип построения последующих томов, дающий определенную свободу для ретроспекции, позволяет нам надеяться, что эти пробелы будут в той или иной степени восполнены.

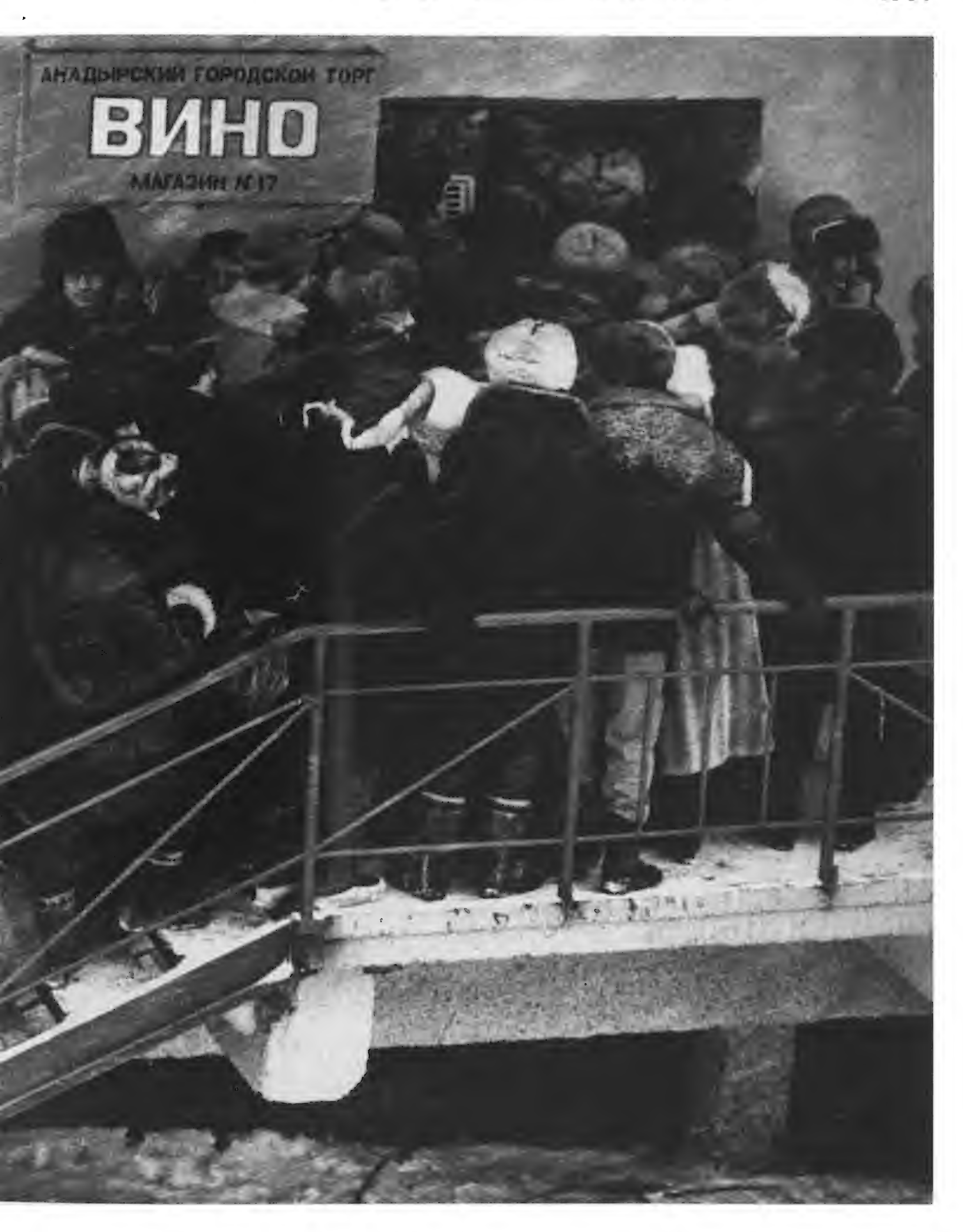
Любовь АРКУС

принятые сокращения

авт. – автор
авт.-исп. – автор-исполнитель
авт.-сост. – автор-составитель
АиФ – «Аргументы и факты»
акт. – актер, актриса
АМН – Академия медицинских наук
АН – Академия наук
аним. – анимационный
аним.-игр. – анимационно-игровой
АПН – Академия педагогических наук
АТР – Азиатско-тихоокеанский регион
БДТ – Большой драматический театр им. Товстоногова (Большой драматический театр им. Горького)
ВААП – Всесоюзное агентство по авторским правам
ВГИК – Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. Герасимова (Всесоюзный государственный институт кинематографии)
ВКФ – Всесоюзный кинофестиваль
ВКШ – Высшая комсомольская школа
ВНИИК – Всесоюзный Научно-исследовательский Институт Кинематографии
восст. – восстановлен
ВС – Верховный Совет
ВТО – Всесоюзное театральное общество
вып. – выпущен
ГАБТ – Государственный Академический Большой театр
ГИОП – Государственный институт охраны памятников
ГМИИ – Государственный музей истории искусств им. Пушкина
ГосТИМ – Государственный театр им. Мейерхольда
ГРМ – Государственный Русский музей
дет. – детский
ДИ – «Декоративное искусство»
док. – документальный
док.-игр. – документально-игровой
док.-публ. – документально-публицистический
ЕЭС – Европейский экономический союз
засл. – заслуженный
игр. – игровой
ИК – «Искусство кино»
ИМЛИ – Институт мировой литературы им. М. Горького Академии наук СССР
ИСИ АН СССР – Институт социологических исследований Академии наук СССР
к/а – киноальманах
к/ж – киножурнал
к/м – короткометражный
к/с – киностудия
к/т – кинотеатр
к/ф-ка – кинофабрика
комп. – композитор
КП – «Комсомольская правда»
ЛГ – «Литературная газета»
ЛГИТМиК – Ленинградский Государственный институт театра, музыки и кинематографии
ЛГУ – Ленинградский Государственный Университет
ЛДМ – Ленинградский Дворец Молодежи
ЛОМО – Ленинградское оптико-механическое объединение
ЛОСХ – Ленинградское отделение Союза художников
м/ф – мультипликационный фильм
МАГАТЭ – Международное агентство по атомной энергетике
МАИ – «Мастера аналитического искусства»
МАЛЕГОТ – Ленинградский Малый Государственный Оперный театр
МАрхИ – Московский Архитектурный институт
МГИАИ – Московский государственный историко-архивный институт (ныне Российский государственный гуманитарный университет, РГГУ)
МГК – Московский городской комитет КПСС
МГУ – Московский государственный университет им. Ломоносова
МДТ – Малый драматический театр
МИСИ – Московский Инженерно-строительный институт
МК – «Московский комсомолец»
МКФ – Международный кинофестиваль
МКЦ – Молодежный культурный центр
ММКФ – Московский Международный кинофестиваль
МН – «Московские новости»
монт. – монтажный (-ая)
МОСХ – Московское отделение союза художников
МХАТ – Московский Художественный академический театр
МЭИ – Московский энергетический институт (ныне Технический университет)
нар. арт. – народный артист
науч.-поп. – научно-популярный
науч.-фант. – научно-фантастический
НДПА – Народная демократическая партия Афганистана
неигр. – неигровой
НИИ – научно-исследовательский институт
НИИК – Научно-исследовательский институт теории, истории кино (ВНИИК – Всесоюзный научно-исследовательский институт теории, истории кино)
НИКФИ – Научно-исследовательский кино-фотоинститут
НКАО – Нагорно-Карабахская автономная область
НЛО – «Новое литературное обозрение»
НПО – научно-производственное объединение
НТР – научно-техническая революция
НТС – Народно-трудовой союз
нэп – новая экономическая политика
ОДИ – организационно-деловая игра
ОКОД – Отряд комсомольской оперативной дружины
ОМОН – отряд милиции особого назначения
оп. – оператор
оп.-пост. – оператор-постановщик
ОПГ – организованные преступные группировки
ОРТ – Общественное Российское телевидение
п/м – полнометражный
полиэкр. – полиэкранный
пом. – помощник
пост. – постановка
пр-во – производство
председ. – председатель
прикл. – приключенческий
ПРО – противоракетная оборона
ПРОК – Профессиональный клуб кинематографистов
прот. – протоиерей
псевд. – псевдоним
РГГУ – Российский государственный гуманитарный университет (бывший МГИАИ)
ред. – примечание редакции
реж. – режиссер
РПЦ – Русская Православная Церковь
РТР – Российское телевидение и радио
РХД – Русское христианское движение
с. – село
сб. – сборник
СБСЕ – Совет Безопасности стран Европы
СЖ – Союз журналистов
СК – Союз кинематографистов
СМ, Совмин – Совет Министров СССР
соавт. – соавтор (-ство)
совм. – совместно
соц. – социалистический
СП – совместное предприятие
СП – Союз писателей
сп. – спектакль
СПбГУ – Санкт-Петербургский государственный университет (ЛГУ – Ленинградский государственный университет им. Жданова)
спец. – специальный
ср/м – среднеметражный
СТД – Союз театральных деятелей
СФК – Советский Фонд Культуры
СХ – Союз художников
сц. – сценарий
СЭВ – Содружество экономической взаимопомощи
тв – телевизионный
тв-спект. – телевизионный спектакль
ТО – Творческое объединение
ТЭИИ – Товарищество экспериментального изобразительного искусства
ТЮЗ – Театр юного зрителя
УВД – Управление внутренних дел
УК – уголовный кодекс
уч. – участие
ф. – фильм (-ы)
ф.-балет – фильм-балет
ф.-спект. – фильм-спектакль
ФКП – Французская коммунистическая партия
ФЭКС – Фабрика эксцентрического актера
хроник.-док. – хроникально-документальный
худ.-публ. – художественно-публицистический
худ. – художник; художественный
ЦДК – Центральный Дом кино
ЦДЛ – Центральный Дом литератора
ЦДХ – Центральный Дом художника
ЦСДФ – Центральная студия документальных фильмов
ЦТ – Центральное телевидение
ЦТСА – Центральный театр Советской Армии
ЮНЕСКО – Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (UNESCO, United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization)
FIPRESCI – Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (Международная федерация кинопрессы)

1986

Очередь за алкоголем. Анадырь


АНАДЫРСКИЙ ГОРОДСКОЙ ТОРГ
ВИНО
МАГАЗИН № 17

XXVII съезд КПСС

Письма мертвого человека Константина Лопушанского

Спектакль «Диктатура совести» в Театре им. Ленинского комсомола

Чернобыльская АЭС. После аварии

Владимир Кузьмин и Алла Пугачева. Концерт в Чернобыле

Катя Лычева

На съемках телепрограммы «12-й этаж»

Пятый съезд Союза кинематографистов СССР

Старый Арбат после реконструкции

Концерт «Аквариума». Ленинград, Дворец спорта «Юбилейный»

Рок-тусовка. Ленинград

Работы по спасению судна «Адмирал Нахимов»

Вывод войск из Афганистана

Кин-дза-дза Георгия Данелии

Храни меня, мой талисман Романа Балаяна

Никита Михалков на съемках фильма *Очи черные*

Плюмбум, или Опасная игра Вадима Абдрашитова

Средняя группа детского сада № 34. Ленинград

СРЕДНЯЯ ШКОЛА №206

ЛЕНИНГРАД

1985-86 УЧ. ГОД

4в КЛАСС

Ученики 4в класса средней школы № 206. Ленинград

Встреча руководителей стран СЭВ. Москва

У афиши видеосалона

видео салон
Элегия
4 декабря
смотрите в фойе
летней эстрады парка
культуры и отдыха
им. XXX-летия ВЛКСМ
видеофильмы:
14°° „Нечто"
для взрослых
18°° „Горький привкус первой любви" фильм для взрослых
видео салон
Элегия
4 декабря
„Бей еще и еще" остросюжетный боевик
Наш адрес
видео салон
Элегия
4 декабря
20°° „Китти и

Рональд Рейган и Михаил Горбачев. Встреча в Рейкъявике

Андрей Сахаров. Возвращение из горьковской ссылки. Москва, Казанский вокзал

Элем Климов

КИНО

январь

1 **В продажу поступил новый «Кинословарь»*. Его появления специалисты и любители кино ждали долго**

Работа над новым словарем продолжалась почти восемь лет. Его ждали как манны небесной: со времени выхода предыдущего издания (т. е. с середины 1960-х гг.), кинематографический пейзаж неузнаваемо изменился. Но черному однотомнику не повезло: он был подготовлен к печати на самом пике «застойного» маразма и немного «не дотянул» до перестройки. Когда последняя случилась, менять что-либо было уже технически невозможно. Сравнение двух изданий «Кинословаря» – «серого» двухтомника 1966 г. и «черного» однотомника 1986 г. – многое может добавить к пониманию принципиального отличия между «поздней оттепелью» (издание готовилось в начале 1960-х гг.) и «поздним застоем». Разительно отличается даже дизайн – в первом случае «конструктивистский», с красно-черными буквенными композициями на фронтисписе, отсылающими к **Эль Лисицкому**; во втором – «слепой» набор тесно примостившихся друг к другу до неразличимости букв, слов, абзацев, блоков. В 1966 г., разумеется, тоже присутствуют цитаты из постановлений ЦК и ссылки на «партийность», «народность» искусства – но, в отличие от издания 1986 г., они как бы растворяются в плотном потоке важной, впервые приведенной энергичной информации. Здесь и материалов по мировому кино значительно больше, и менее тенденциозен отбор персоналий, и подробнее рассмотрены явления и процессы, происходящие на территории «чуждого» буржуазного искусства.

Условия, в которых трудилась редакция нового словаря, не могут быть сравнимы с условиями двадцатилетней давности. Достаточно сказать, что в процессе работы трижды сменилось руководство страны, и хотя «идеологическая линия» не претерпевала существенных изменений, малейшие «тряски» в коридорах на Старой площади немедленно отзывались на рутинной, столь далекой от переднего идеологического края работе редакции. **Сергей Юткевич**, официальный главный редактор издания, и секретарь СК **Александр Караганов**, входивший в редакционную коллегию, играли позитивную роль своеобразных «амортизаторов», смягчавших идеологический прессинг и по возможности отстаивавших «сомнительные» кандидатуры. Однако их периодические вмешательства и беседы «на высшем уровне» не могли отменить для редакции всех последствий строгого партийного контроля, который осуществлялся соответствущим отделом ЦК.

Редакция, возглавляемая **Иосифом Моравеком**, должна была подчиняться негласным разнарядкам, создававшим разнообразнейшие сложности на всех этапах работы. Так, например, число зарубежных кинематографистов, которым посвящены персональные статьи, не могло превышать аналогичное число советских мастеров экрана. Существовала квота представительства национальных кинематографий, и приходилось жертвовать крупными фигурами российского кино ради второстепенных персон из братских республик, а также партийно-кинематографической номенклатуры. Тщательно отбирались приемлемые кандидатуры художников из капиталистических государств, имена возможных «делегатов от социалистического лагеря» согласовывались с ЦК Польши, Чехословакии, ГДР и других стран народной демократии. В результате в словаре не оказалось **Иржи Менцеля**, **Юрая Якубиско**, **Душана Макавеева**, **Веры Хитиловой**, **Анджея Вайды**[1].

Из советских «неугодных» в словнике поначалу отсутствовали **Андрей Тарковский**, **Андрей Кончаловский**, **Сергей Параджанов** и некоторые другие. Впоследствии статьи о них в словарь вошли, но в демонстративно маленьком объеме. В биографиях многих советских режиссеров нет ни слова об их закрытых цензурой фильмах. С другой стороны, само присутствие в книге таких имен, как, например, **Роман Балаян** (чьи *Полеты во сне и наяву* раздражали кинематографическое начальство) стоило редактору словаря **Нелли Гаджинской** многих усилий[2]. Цена ее маленьких побед, одержанных в неравной борьбе с цензурой, позже будет понятно лишь тем, кто не понаслышке знаком с контекстом времени. Несмотря на все диспропорции и смещения акцентов, вызванные в большинстве случаев идеологическими причинами, словарь и впоследствии останется главным справочным изданием для специалистов и любителей кино.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] По свидетельству **Андрея Плахова**, в вышедшем незадолго Большом энциклопедическом словаре в графу «Вайда» вместо статьи о польском режиссере, которую изъяли в последний момент, внесли текст про вайду, разновидность сорной травы, – чтобы не переверстывать.

[2] «Непосредственным цензором издания была «Госкомпечать». Обосновывая в разговорах с Нелли Гаджинской необходимость исключения той или иной фигуры из «Кинословаря», члены редколлегии и руководство издательства ссылались на якобы существующий в «Госкомпечати» список имен тех, кого нельзя включать в книгу. Гаджинская отвечала, что все равно включит в список, отправляемый на утверждение в «Госкомпечать», тех, кого считает нужным, а вычеркивать – их работа». **(Из интервью с Виктором Божовичем)**

январь

2 **Выходит первый номер «Cine Fantom»*, самиздатовского журнала «параллельного кино» и «новой критики»**

Первый номер был написан единственным автором **Игорем Алейниковым** и вышел в единственном экземпляре. **Алейников** намеревался выпустить его еще в 1985 г., эта дата стоит и на заранее подготовленной обложке, но работа завершилась только в начале 1986 г. Название журнала на той же обложке начертано на «интернациональном» языке: «Cine Fantom». Что в переводе должно было означать «призрак кино».

Четыре последующих номера, как и первый, будут исполнены в смешанной технике[1]. Начиная с шестого номера, «Cine Fantom» станет выходить как журнал, составленный исключительно из текстов. В редколлегию войдут: **Глеб Алейников, Анатолий Прохоров, Евгений Кондратьев, Евгений Юфит, Борис Юхананов, Сергей Добротворский, Михаил Трофименков, Ольга Абрамович** и др.

Примером и прототипом для создателей «Cine Fantom» служит «Cahiers du Cinema». В истории культового французского журнала для советских параллельщиков важны: 1) молодость; 2) космополитичность; 3) оппозиционность по отношению к современному мэйнстриму. Кроме того, подобно французским синефилам конца 1950-х гг., авторы «Cine Fantom» полагают создание «новой критики» первой и важнейшей ступенью к тому, чтобы делать новое кино, а изучение киноалфавита – к тому, чтобы открывать в нем новые буквы (не случайно именно в «Cine Fantom» появятся первые интервью с главным редактором «Cahiers...» **Сержем Тубиана** и ведущим критиком **Сержем Дане**). Идеологами и авторами «Cine Fantom» руководит желание поместить «параллельное кино» и видео в контекст мировой экранной культуры – ее же осмыслить в русле своих эстетических представлений. Интересно, что «Cine Fantom» ни в коей мере не свойственна нарочитая ирония по отношению ко всему на свете и игра «понарошку», столь присущие их ровесникам из официальной «молодежной критики» середины 1980-х гг. Это различия не стилистические, но мировоззренческие – здесь строят свое и с нуля, а потому с концентрированной серьезностью предаются киноведческим исследованиям, изучают сценарии и теоретические труды классиков-маргиналов, переводят из книг, сборников и каталогов структуралистские штудии, констатируют «смерть кино», вступают в отношения любви-ненависти с официальным советским кинематографом, практикуют критику «слева» перестроечных фильмов. Круг персонажей и основных тем «Cine Fantom» во многом определяется естественным желанием редакции заполнить лакуны, образовавшиеся ввиду крайне ограниченных возможностей советской кинопрессы. Просветительство своей немногочисленной, но верной и постоянной аудитории «Cine Fantom» полагает одной из главных задач – так, помимо пространных рассуждений **Юхананова** или эзотерических эссе **Евгения Чорбы** в журнале появятся статьи о **Жан-Люке Годаре** и французской новой волне, **Райнере Вернере Фассбиндере** и немецком кино, **Йонасе Мекасе** и американских независимых, **Сергее Эйзенштейне** и советском киноавангарде.

«Cine Fantom», № 1

Трудоемкий способ издания не позволяет тиражу подняться выше 30 экземпляров, однако читателей его значительно больше: журнал не продается и не отдается в собственность, а передается из рук в руки. Основной способ знакомства с ним – выборочное чтение в кругу коллег на домашних встречах. «Cine Fantom» прекратит свое существование с концом «квартирной» эпохи и незадолго до того, как копировальная и компьютерная техника войдут в широкий обиход. Последний номер этого машинописного журнала выйдет в 1990 г. Попытка превратить его в официальное издание потерпит неудачу: профессиональные журналы скорректируют курс, востребовав проблематику и авторов «Cine Fantom».

Любовь АРКУС, Петр ПОСПЕЛОВ

примечания

[1] «Сине Фантом» состоял из коллажей: картинки, собранные и вырезанные из разных, в т. ч. и киножурналов. Все это сопровождали напечатанные на машинке и вклеенные внутрь тексты, в основном, от имени вымышленного главного редактора. Главный редактор в типично советском стиле рассуждал о проблемах кинематографа, критиковал упущения в мировом и отечественном кинопроцессах, строил планы на будущее. Букартовская стилистика была в контексте наших тогда увлечений бук-артом совместно с художественной группой ТОТАРТ (Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов)». **(Из интервью с Глебом Алейниковым)**

январь, 11

3 **Умер Илья Авербах***

Будь он жив, вряд ли его современники умудрились бы с такой легкостью подменить все мыслимые и немыслимые критерии в эпоху, на пороге которой он умер. Его внезапный уход окажется символичным, как и всегда бывает в биографии большого художника: после смерти **Ильи Авербаха** ориентиры сместятся всерьез и надолго, и простая аксиоматика морали, которая сама собой разумелась в нем самом и в его фильмах, будет с облегчением забыта. Последние полгода перед смертью **Авербах** тяжело болел. «Ленфильм» был охвачен

На съемках фильма *Объяснение в любви*

Монолог, 1972

Чужие письма, 1975

Объяснение в любви, 1977

Фантазии Фарятьева, 1979, тв

Голос, 1982

лихорадкой перестройки, эйфорией перемен: магическое слово «можно» пришло на смену вескому «нельзя» и расплывчатому «не пройдет». Редакторы перетряхивали пыльные темпланы, извлекая из них золотинки погубленных инстанциями замыслов. Режиссеры в студийном кафе обсуждали самые немыслимые еще вчера идеи – хотя пока их фантазии не простирались дальше закрытых в 1960-е – 1970-е гг. сценариев. **Авербаха** на студии уже не было. В октябре 1985 г. в карловарском санатории он еще обсуждал с **Арменом Медведевым** запуск фильма по «Белой гвардии», к работе над которым готовился много лет. Прежде, всякий раз, когда речь заходила об экранизации этого романа, его все убеждали «подготовить почву», отложить до «лучших времен». Лучшие времена настали, но не для него – стремительно прогрессирующая болезнь не позволила приступить к работе. Не располагая режиссерской адаптацией романа, мы можем лишь гадать, какие акценты и темы были для **Авербаха** – тем более в переломном 1985 г. – главными в булгаковской книге. Вероятнее всего, он собирался делать картину о том, о чем и так снимал всю жизнь: никаких истин, кроме собственного кодекса чести, нет.

Аскетизм изобразительных средств, намек, точная деталь – вот стиль сдержанных и напряженных картин **Авербаха**. Нельзя сказать, чтобы эта скупость, любовь к намекам и аллюзиям была у **Авербаха** эзоповым приемом, «вынужденным символизмом», как называла это весьма близкая к нему по своей эстетике ленинградская поэтесса и драматург **Нонна Слепакова**. Скорее всего, он бы и в будущем снимал точно так же – **Наталья Рязанцева**, его жена и соавтор, будет и в 1990-х гг. писать так же кратко и точно, как сорок лет назад. Сдержанностью и тактом **Авербах** был обязан исключительно своей врожденной культуре (**Виктор Некрасов** называл его «белогвардейцем»), а никак не советской власти.

Величайшей и истинно советской ошибкой было бы при этом объявлять **Авербаха** любителем полутонов, акварелистом, скромником (от такой трактовки в послеоктябрьские времена много потерпел жесткий писатель **Чехов**). Его кино – не акварель, а графика, его манере присущи не только зоркость любви (Филиппок в *Объяснении в любви*, профессор Сретенский в *Монологе*), но и точность ненависти (Зина Бегункова в *Чужих письмах*). С такой же обреченной гордостью утверждал **Авербах** своей последней законченной картиной *Голос* спасительность профессионального кодекса чести, неотменимость работы, примат долга как единственного структурирующего начала в аморфной и амбивалентной стихии жизни. Любимым символом **Авербаха** (наиболее наглядно явленным в *Монологе*) был стойкий оловянный солдатик. Самому режиссеру не всегда удавалась эта стойкость – он не мог предавать или продаваться, но открытому противостоянию предпочитал уход: внутрь себя, вглубь себя, подальше от искусов и соблазнов. Сама идея героизма как насильственного (извне) испытания человека на прочность была ему органически чужда и отвратительна. Он признавал лишь индивидуальные и интимные счеты человека с самим собою. Однако тонкость, и проницаемость, и опасность этой грани всегда сознавал. Потому своего лирического героя наделял чуть большим мужеством и чуть большей определенностью в поступках, нежели та, на которую сам был способен. Исключительная энергетика авербаховских фильмов во многом объясняется контрастом между подчеркнутой строгостью языка, скупостью деталей – и силой любви и ненависти, презрения и отчаяния, которыми живут его герои.

Со смертью **Авербаха** в 1986 г. минималистская линия в нашем кинематографе прервется. Потоком пойдут водянистые, размашистые, моветонные картины, в которых и быть не может авербаховской структурированности, каллиграфии, хирургической точности (не зря и первая его картина была о хирурге). **Авербах** был одним из немногих истинных аристократов времен заката империи, хорошо понимавших, что без четкого замысла и столь же четкого понятия о долге (который в его нравственной системе синонимичен абстрактному понятию «добра») искусства не существует.

Илья Авербах

Любовь АРКУС, Дмитрий БЫКОВ

январь, 17

4

Бюро режиссеров московской секции художественного кино обращается в секретариат правления СК СССР с просьбой принять необходимые меры к выпуску на широкий экран фильма Глеба Панфилова «Тема»*

Злоключения фильма **Глеба Пафилова** *Тема*[1] исчерпывающе характеризуют советский механизм прохождения картины через «инстанции». В «работе» над *Темой* последовательно приняли участие рецензенты и редакторы сценарной студии, художественный совет «Мосфильма», Главная сценарно-редакционная коллегия Госкино СССР, ЦК КПСС и даже МВД СССР, уязвленное тем, что один из второстепенных героев, сотрудник ГАИ (**Сергей Никоненко**), показан «в смешном и унизительном положении». Гневную реакцию вызвала картина у руководства Союза писателей, что нисколько не удивительно, так как фильм изображал тогдашних хозяев литературной

жизни – увенчанного лаврами драматурга-конъюнктурщика, не оставившего мучительных мыслей о «нетленке» (**Михаил Ульянов**), и его приятеля, жизнерадостного циника, набившего руку на политических детективах (**Евгений Весник**). Тем не менее, истерзанная поправками еще во время съемок, *Тема* все же могла выйти в прокат под защитным грифом «фильм на морально-этическую тему», если бы не еще один персонаж, бородатый «отъезжант» в исполнении **Станислава Любшина**. Аура недомолвок, недоговоренностей вокруг этого человека, вознамерившегося покинуть страну, не помешала его узнаваемости для зрителя. Дело было, впрочем, не столько в решении героя эмигрировать, сколько в том, что авторы не обеспечили приличествующую такому случаю мотивацию – тридцати сребренников, например. Но сколько ни переозвучивали эпизод прощания, все же осталась главная крамола – причиной отъезда был отказ публиковать изыскания героя об **Александре Радищеве**. Зрителю, поднаторевшему в переводах с эзопова на русский, не стоило труда расшифровать метафору: имя **Радищева**, первого российского диссидента, не случайно звучало в кадре. **Панфилов**, мастер глубокого и мощного социального подтекста, упрятанного за фасадом позднесоветского «большого стиля», непререкаемой добротностью и серьезностью своего искусства сумел внушить властям невольное уважение и пользовался негромким, но прочным авторитетом. Ему дозволялось многое – и экранизация неблагонадежного **Александра Вампилова** (*Валентина*), и неканоническая трактовка присвоенной соцреализмом горьковской драматургии (*Васса*), и безжалостный анамнез трагедии советского сознания (*Прошу слова*). Но в *Теме* все подтексты вышли на поверхность, мотивы эмиграции и диссидентства поневоле выступили на первый план. Нарушение непререкаемых табу стало главной причиной запрета.

Не осмеливаясь говорить об этом прямо, запретители изобретали фантастические аргументы[2]. Тем не менее официального решения ЦК не принимал, в 1982 г. фильм даже показали на ВКФ в Таллине, а в 1983 г. на Московском МКФ был устроен просмотр для прессы. Но когда в очередном сборнике «Кинопанорама» вышла статья **Виктора Демина**, где, как ни в чем не бывало, анализировалась *Тема* вкупе с «полочным» *Отпуском в сентябре*, это привело кинорководство в такую ярость, что выпуск издания был прекращен.

Однако в стране объявлена перестройка, и правление СК в прежнем своем составе вместе с Госкино выказывает расторопность: *Тему* расконвоируют, и она выходит в прокат до Пятого съезда кинематографистов и до создания Конфликтной комиссии. История ее мытарств по существу закончится лишь в августе 1986 г., когда член Политбюро **Александр Яковлев** в беседе с **Александром Камшаловым** о «полочных» фильмах задаст вопрос: а кто препятствовал выходу *Темы*? И будет рад услышать, что формального решения ЦК на этот счет не было. «Иначе получается, что ЦК запрещает фильмы, а это не так. Главные «запретители» в Союзе писателей», – констатирует горбачевский идеолог.

Тема получит обширную прессу, объездит весь мир и удостоится «Золотого Медведя» на Берлинском фестивале. Однако на фоне куда более «острых» новинок большого успеха у зрителя иметь не будет.

Тема

Любовь АРКУС, Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] «Все выступавшие единодушно отметили высокий художественный уровень, самобытность, острую современную проблематику, глубокую идейную насыщенность фильма. В выступлениях неоднократно подчеркивалось, что фильм «Тема» вторгается в пласт нравственных исканий художника, в его образ мышления, в его стремление к творческой правде. По общему мнению членов Бюро, фильм «Тема» в сегодняшних новых условиях, наступивших вслед за решениями апрельского (1985 г.) Пленума ЦК КПСС и XXVII съезда КПСС, должен активно служить идейному воспитанию зрительской аудитории, в том числе и самой творческой интеллигенции». **(Из протокола заседания бюро секции режиссеров СК СССР)**

[2] «20 апреля 1980 г. зав. отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро (скорее всего, выражая не только свое мнение) заявил о фильме «Тема»: «...надо вести дело на дальнейшую доработку картины, найти удобную формулу, чтобы сказать автору, что это антиеврейская картина, провокационная вещь. Государственный кинематограф не может на это идти. Зачем настраивать против нас евреев? СП СССР возмущен фильмом, его реакция будет негативной, есть в фильме конкретные ссылки на определенных писателей (Шолохов, Распутин, Белов, Вампилов). В фильме выход на всю интеллигенцию. Зачем нам нужен такой фильм, такой герой – К. Есенин-М. Ульянов? Сплошное копание героя в своих сомнениях. Обливается грязью вся интеллигенция. В школе его изучают, в президиумах он сидит, т. е. он – живой «классик». Но он в кризисе, несчастен, двуличен, высокомерен, морально нечистоплотен. Где же откопал такого писателя Г. Панфилов?» **(Из дневника Александра Камшалова)**

январь, 19 5

Андрей Тарковский начинает лечение в Парижском центре радиотерапии.

Надежды на то, что **Андрей Тарковский** вернется в Советский Союз, к этому моменту у властей уже нет: о своем решении остаться на Западе режиссер объявил на пресс-конференции в Париже после показа *Ностальгии* в декабре 1984 г.[1] Этому решению предшествовала долгая и мучительная переписка с инстанциями[2]. По истечении срока официальной

Его сын, Андрей Тарковский-младший, и Анна Егоркина, мать Ларисы Тарковской, получают разрешение на выезд из СССР

командировки, санкционированной Госкино и оформленной МИДом СССР, **Тарковский** обратился с просьбой продлить срок его пребывания в Италии на три года — поначалу к руководству Госкино, а затем в ЦК КПСС и ВС СССР. В этих же обращениях **Тарковский** просил разрешить членам его семьи приехать к нему. Прямого отказа он не получил ни разу, однако в соответствии с решениями, принятыми в ЦК, ему настоятельно «рекомендовано» вернуться в Москву и «на месте решить все вопросы». Переписка пока еще носила формально-корректный характер — стороны считали необходимым подыскивать мотивировки: власти как будто подразумевали всего лишь соблюдение обычных формальностей, **Тарковский** ссылался на занятость и невозможность прервать работу над новыми замыслами. У него были к тому все основания — осенью 1983 г. он ставил «Бориса Годунова» в «Covent Garden», работал над документальным фильмом вместе с **Донателлой Багливо**, в ноябре начал писать сценарий «Жертвоприношение» и все еще не оставлял надежд делать «Гамлета». Однако никакая работа по меркам тогдашних советских законов не могла служить основанием для просроченной выездной визы. Уже 25 мая 1983 г. директор «Мосфильма» подписал приказ об его увольнении (по ст. 33 п. 4 КЗОТ «За неявку на работу без уважительной причины»). По логике прежних лет вслед за увольнением должно было последовать лишение гражданства, однако «наверху», по всей видимости, запаслись терпением и не торопились ставить точки над «i». Невозвращенчество уже стало для них подлинным бедствием и грозило обрести массовый характер — с начала 1980-х гг. страну покинули **Отар Иоселиани**, **Андрей Кончаловский**, **Юрий Любимов**.

Тарковский еще со времен *Иванова детства* любим и обласкан европейской киноэлитой, в мировой табели о рангах занимает одно из самых почетных мест, являясь как бы полномочным представителем «русского кино» на кинематографическом Олимпе. Ему и прежде дозволялось на Родине больше, нежели другим: не потому, что власть делала различия между юпитерами и быками, но потому, что по негласному закону всегда запасалась хотя бы одним «отдельно взятым свободным художником», дабы самим фактом его существования «прикрыть» общепринятую несвободу творчества. Узаконенная, официальная эмиграция **Тарковского** наносила еще один удар по «советскому мифу», уже и без того доживающему последние дни. Нельзя сказать, чтобы заинтересованные лица в Советском Союзе делали все возможное, чтобы поправить положение: ничего хуже, нежели требовать немедленного возвращения и держать сына в качестве заложника, придумать было нельзя. Однако все же попытки предпринимались. В сентябре директор «Мосфильма» приехал в Матвеевскую и уговорил отца режиссера, поэта **Арсения Тарковского**, написать сыну — пожалуй, это была одна из самых жестоких и циничных акций со стороны властей предержащих[3]. В декабре 1983 г. в Риме с **Тарковским** встретился министр кинематографии **Филипп Ермаш**, который гарантировал ему в случае соблюдения выдвинутых условий возможность свободного выезда из страны[1]. **Тарковский**, которому по историческим аналогиям было известно возможное развитие подобного сценария, вместо Москвы улетел в Стокгольм — работать над *Жертвоприношением*. Отныне в его письмах, адресованных высшим инстанциям, звучала лишь просьба выпустить к нему семью. Эту просьбу находят возможным удовлетворить лишь в январе 1986 г. Возможно, высочайшая милость оказана в соответствии с «изменением руководящего курса» — в обиход партийных речей и газетных заголовков уже входят словосочетания «ветер перемен», «обновление» и «человеческий фактор». Возможно, новая международная политика **Михаила Горбачева** не позволяет более медлить с этим решением — ведь за воссоединение семьи **Тарковских** ходатайствуют премьер-министры Италии, Швеции и Франции. И все же не последнюю роль здесь сыграл страшный диагноз, который был поставлен **Тарковскому** 13 декабря 1985 г. Трагической развязки теперь можно было ожидать со дня на день, и власти решили не рисковать, продемонстрировав примерный либерализм. При других обстоятельствах «дело Тарковского» еще ходило бы по инстанциям не один месяц. 19 января в аэропорту Орли **Лариса Тарковская** встречает сына **Андрея** и свою мать, **Анну Егоркину**. **Тарковский** уже в клинике. На какое-то время ему станет легче, и он сможет монтировать *Жертвоприношение*. Ему остается жить меньше года.

Андрей Тарковский

Любовь АРКУС

примечания

[1] «В воскресенье 16 декабря, после просмотра фильма «Ностальгия» в кинозале Агентства Авас в г. Нейи-сюр-Сен, советский режиссер А. Тарковский собрал пресс-конференцию, чтобы объяснить, почему он решил остаться на Западе. Тарковский обратился к международной прессе с просьбой поддержать его ходатайство о переезде к нему из СССР 14-летнего сына и тещи (83 года). Вместе с ним в зале находилась его жена Лариса Тарковская. «Я никогда не питал иллюзий по поводу своей работы в СССР и на Западе. Кинематографическое творчество — тяжелая доля как на Востоке, так и на Западе... Но для руководителей кино (в СССР) я стал бесполезен. Мосты были разрушены. Я могу лишь сожалеть, что потерял контакт с советской публикой», — сказал Тарковский». (**«Le Monde», 18 декабря 1984 г.**)

На съемках фильма *Ностальгия*

На съемках фильма *Жертвоприношение*

На съемках фильма *Жертвоприношение*

[2] «Тарковский выехал в Италию 7 марта 1982 г. для работы над фильмом «Ностальгия». В июне 1983 г. истек продленный срок его командировки, но в СССР он не вернулся. 15 июня 1983 г. Тарковский направляет письмо председателю Госкино Ф. Т. Ермашу, в котором ставит вопрос о предоставлении ему, его жене, сыну (13 лет), теще (82 года) права пребывания в Италии еще в течение трех лет. 10 июля 1983 г. руководство Госкино через посольство в Риме направляет Тарковскому ответ, в котором дает разъяснения по всем поставленным вопросам и предлагает приехать в Москву для обсуждения решения его просьбы. Август 1983 г. – Тарковский обращается с повторной просьбой, теперь уже адресованной ЦК КПСС. В записке Отдела культуры ЦК КПСС и международного отдела ЦК КПСС высказывается идея через советское посольство в Италии предложить Тарковскому вернуться в Советский Союз для обсуждения поднимаемых им вопросов. В случае же, если Тарковский откажется приехать, предлагалось рассмотреть вопрос о его принадлежности к гражданству СССР. 15 августа 1983 г. ЦК КПСС принял решение (...) согласиться с Запиской отделов и утвердить текст указаний послу СССР в Италии для передачи ответа Тарковскому. 2 ноября 1983 г. Тарковскому было сообщено, что письмо его получено, рассмотрено и содержание ответа остается прежним. Письма от Тарковского, адресованные в ЦК КПСС и ВС СССР, поступали также на протяжении 1984 г.». **(Из дневника Александра Камшалова)**

[3] «(...) Папа писал свое письмо Андрею не для того, чтобы угодить лицемерным ничтожествам, обладавшим властью, а для того, чтобы предостеречь сына от трудной участи русского таланта на чужбине, от горькой судьбы изгнанника. Он не беспокоился о последствиях, которые мог навлечь на него отказ Андрея от возвращения, он тревожился лишь о судьбе сына и писал ему, что русский художник не может жить и работать без России, не должен лишаться своих корней и своей среды. Папе было 76 лет. Мне говорили, что он писал письмо и плакал. Стыдно, наверное, было директору «Мосфильма», сидевшему рядом с ним в маленькой комнатке Дома ветеранов». **(Марина Тарковская, «Осколки зеркала»)**

[4] «Он приехал ко мне вечером в гостиницу, и мы обсуждали с ним эту проблему. Я говорил ему: «Слушай, ты дурака не валяй, ты приезжай и оформи все ОВИРом, как полагается. Я даю тебе заверения, я передаю тебе слова Андропова и свои». Ну, естественно, ничего из этого не вышло, не приехал...» **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

февраль, 2

6

На Международном кинофестивале в Берлине «Серебряного Медведя» получает фильм Георгия Шенгелая «Путешествие молодого композитора»*

Участие фильма **Георгия Шенгелая** в берлинском конкурсе воспринято как свидетельство новой «открытой политики» советского киноруководства. А поощрение его «Серебряным Медведем», помимо прочего, – как подтверждение того, что эти перемены поддержаны и одобрены. Фильм, действие которого происходит в 1907 г., рассказывает о странствующем собирателе народной музыки. Из сюжета явствует, что по иезуитскому плану тайной полиции наивный интеллигент играл роль невольной «подсадной утки», помогавшей выявить и «обезвредить» инакомыслящих. Очевидно было, что фильм рисует козни отнюдь не царского режима. И тем не менее, напрашивающиеся аллюзии хоть и прозрачны, но отнюдь не нарочиты. Сама эта тонкость, возникающая из многочисленных недомолвок и недоговоренностей, негромкость интонации и замедленность ритма выглядят несколько странно и не слишком уместно на общем перевозбужденном и достаточно агрессивном фоне Берлинале-86, в конкурсе которого преобладают «остро современные» фильмы с экзотическими сюжетами, экстраординарными героями и непременным присутствием проблем секса, наркотиков или терроризма. Просмотр в «Zoo» одного из таких фильмов (*Штаммхайм* **Рейнхарда Хауфа**) сопровождается беспорядками с привлечением полиции, а вручение ему «Золотого Медведя» вызывает протест некоторых представителей кинообщественности.
Политизированность атмосферы фестиваля проявляется также и в том, что на полуторачасовой пресс-конференции после просмотра *Путешествия...* внимание журналистов сосредоточено, главным образом, на вопросах идеологии и ситуации с перестройкой в СССР, а не на эстетике фильма. Таким образом, этот «Серебряный Медведь», «уполномоченный» приветствовать обновление в Союзе, одновременно становится символическим воздаянием уходящей эпохе иносказаний. Через год на мировой экран хлынут другие фильмы – сыновья и пасынки перестройки, в которых эзопов язык исчезнет за ненадобностью. Так называемое «остро социальное» кино станет изъясняться более прямолинейно, хотя, быть может, и не столь глубоко.

Путешествие молодого композитора

Олег КОВАЛОВ, Анна МУРЗИНА

февраль, 4

7

«Правда» публикует интервью с Григорием Чухраем*. Режиссер вспоминает свое любимое детище, Экспериментальное творческое объединение (ЭТО)*

Публикация в «Правде» всегда была больше, чем просто публикацией. Это было оповещение о верховной точке зрения на ту или иную проблему, а чаще всего и руководство к действию. Беседа с **Григорием Чухраем**, восстанавливающая подробности истории его Экспериментального объединения, понадобилась руководству явно не по причинам интереса к киномемуаристике. Сам факт этой публикации говорит о том, что кинематографическая революция «снизу», которая произойдет в мае 1986 г., уже в начале года

Иван Васильевич меняет профессию, 1973

Белое солнце пустыни, 1970

Не горюй, 1969

Корона Российской империи..., 1971

Григорий Чухрай на заседании ЭТО

12 стульев, 1971

Земля Санникова, 1973

Баллада о солдате, 1959

Чистое небо, 1961

Трясина, 1978

Сорок первый, 1956

готовилась и обдумывалась «сверху». Другое дело, что ее ход, стиль и темпы окажутся неуправляемыми и непредсказуемыми. Вспомнить об ЭТО **Чухрая** более чем логично – во-первых, иных опытов, не вписывающихся в унифицированную систему кинопроизводства, просто не было; во-вторых, и кинематографисты считали уместным напомнить властям, требующим перемен, о том, что попытки таковых еще и прежде предпринимались, эксперименты проводились, инициатива имела место.

История ЭТО была яркой, короткой и драматичной. В самых общих чертах суть эксперимента заключалась в том, что между студией-производителем и прокатом устанавливались отношения напрямую – благодаря чему благосостояние студии и ее работников зависело теперь от коммерческого потенциала собственной продукции. Впервые прибыль от проката конкретных фильмов не «тонула» в общем потоке, впервые заработал банальный механизм экономического стимулирования, впервые в одном конкретном творческом объединении была отменена вечная и нерушимая система уравниловки. Несмотря на то, что эксперимент соответствовал духу «косыгинской» реформы[1], санкцию на его проведение удалось получить, вероятно, лишь потому, что инициатором выступил режиссер с мировым именем, орденоносец и многажды лауреат, классик не только советского, но и мирового кино, – **Чухрай**.

Две войны подряд – «незнаменитую» финскую и Великую Отечественную – **Чухрай** прошел в десантных войсках. Если учесть, что десантные войска используются для захвата территории противника с целью проведения разведки боем или удержания этой территории до подхода основных частей, то творческая биография режиссера начинает выглядеть метафорой его боевого пути. В самом деле – вторгшись на священную территорию историко-революционного фильма, **Чухрай** в *Сорок первом* вернул исходный трагический смысл понятию «гражданская война» (после чего оказался фаворитом в Канне и «ревизионистом № 1» в Китае). Обратившись затем к не менее священной «военной» теме в *Балладе о солдате*, сделал главным героем войны не полководца, но мальчишку, взвалившего на свои худые плечи судьбу страны (за что поначалу чуть не лишился партбилета, но вместо этого получил Ленинскую премию). А в 1961 г. буквально рывком открыл тему сталинских репрессий в *Чистом небе* – сенсации набиравшего пока силу Московского кинофестиваля. Придуманное им ЭТО было еще одним вариантом десантной вылазки, взрывавшим косную систему экономики кинопроизводства. Экспериментаторы вторгались здесь в святая святых массового сознания: систему жанров. В этом смысле самым показательным продуктом деятельности ЭТО можно считать легендарное *Белое солнце пустыни*. Под руководством **Чухрая** и **Владимира Познера**-старшего ЭТО успешно продемонстрировало эффективность новой, экспериментальной модели.

А также – и серьезную угрозу этой модели для всей советской кинематографической системы. Кинематографическое руководство получило исчерпывающие данные о силах реального противника, каковым и оказалось подразделение, возглавляемое бывалым десантником и всемирно известным режиссером. Ведь даже урезанные гонорары создателей таких прокатных шлягеров, как *Иван Васильевич меняет профессию*, *Белое солнце пустыни* или *Корона Российской империи...*, оказывались вызывающе высокими в сравнении с тем, что получали работники других объединений. Это и стало одной из главных причин принятого в мае 1976 г. решения о ликвидации ЭТО – решения, имевшего, как водится, идеологическое обоснование: Министерство посчитало, что хозрасчет провоцирует на создание зрелищных фильмов в ущерб историко-революционным полотнам и актуальным произведениям о современности[2]. За успешно произведенную очередную разведку боем **Чухрай** был удостоен благодарности. Десятилетие, отданное ЭТО, стоило ему бесконечного напряжения жизненных сил, ряда нереализованных режиссерских замыслов и разрешения ставить с трудом выпущенную на экран и до сих пор недооцененную еретическую притчу *Трясина*. Варварская ликвидация ЭТО, за 10 лет выпустившего рекордное количество фильмов-бестселлеров, для **Чухрая** стала ударом, от которого он по существу так и не смог оправиться. Что касается советского кинопроизводства, для него более чем на два десятилетия был отрезан тот единственно плодотворный путь развития, какой только и мог быть возможен при социалистической системе.

Десять лет спустя этот опыт вновь приобретает актуальность. Идея хозрасчета и жесткой сцепки между производством и прокатом станет одной из основополагающих для создателей «базовой модели». Другое дело, что повторить успех **Чухрая** и **Познера** не удастся: схема ЭТО была рассчитана на прочность и нерушимость как производственной, так и прокатной базы. А также на то немаловажное обстоятельство, что безотказным кредитором и одновременно надежным гарантом выступает государство. Как это ни парадоксально, реформа могла быть гарантированно успешной лишь как частный опыт в одном, отдельно взятом творческом объединении.

Евгений МАРГОЛИТ, Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] Проведение экономической реформы, инициированной технократами из окружения **Алексея Косыгина**, было провозглашено на сентябрьском Пленуме ЦК КПСС 1965 г. Необходимость в экономических преобразованиях к этому времени стала очевидной даже консервативному большинству в Политбюро: советская экономика пребывала в предкризисном состоянии, основными признаками которого являлись резкое замедление роста производства, нерентабельность большинства предприятий, хронический долгострой, низкая производительность труда. Команда **Косыгина** предложила компромиссный вариант экономической реформы: постепенная либерализация экономики при сохранении централизованного планирования и партийно-государственного контроля. В частности, предприятия получили право самостоятельно распоряжаться частью прибыли: ее можно было использовать для нужд развития производства, материального поощрения работников, жилищного строительства и т. д. Этот вариант социалистического хозрасчета в рамках плановой экономики встретил серьезное сопротивление великого множества министерств и ведомств. Во второй половине 1970-х гг. забуксовавшую «косыгинскую» реформу тихо свернули.

[2] Все же опыт ЭТО был учтен. Вышедшее в 1978 г. специальное постановление Совмина ввело фиксированные добавки за категорию фильма, поставив при этом порог окупаемости в зависимость от сметной стоимости, и установило нормы отчислений в фонд студии и дополнительного вознаграждения авторам.

февраль, 28

8

На XXVII съезде КПСС становится очевидным, что Горбачев недоволен нынешним киноруководством и его судьба предрешена

Лев Кулиджанов

Уже в своем политическом докладе генеральный секретарь «отдельной строкой» отмечает низкий уровень «некоторых кинофильмов, страдающих отсутствием не только идейной и эстетической ясности, но и элементарного вкуса». Несмотря на то, что стенограмма доклада занимает около ста страниц, и этой обмолвки довольно, чтобы понять настроение «в верхах» и сделать надлежащие выводы. Все прочие претензии к фильмам высказываются, впрочем, через запятую с аналогичными претензиями в адрес литературы, искусства и средств массовой информации; а Госкино критикуется в одной упряжке с Минкультом, Гостелерадио и Госкомиздатом. Всем этим министерствам и ведомствам надлежит «сделать энергичные выводы из многочисленных критических замечаний общественности».
Спустя несколько дней **Горбачев** прервет доклад **Льва Кулиджанова** не слишком вежливой репликой, смысл которой сводится к тому, что в прежнем славословии он, **Горбачев**, не нуждается[1]. Дело было, конечно, не в том, что его покоробит обязательная в недавнем прошлом лесть в адрес высшего руководителя. **Кулиджанов** допустит, как ни странно, не политическую, а стилистическую ошибку, начав свой доклад в лексике, привычной для выступлений на прежних съездах. То, что «конструктивная критика в духе времени» будет иметь далеко идущие последствия, ясно вполне — для всех, кто умеет «читать между строк» и «слушать поверх слов». Из минутного инцидента на съезде следует, что **Кулиджановым** недовольны и его судьба на посту первого секретаря по сути предрешена[2].

Любовь АРКУС

примечания

[1] «Кулиджанов: «Товарищи делегаты! Я не буду повторять того, что уже сказано здесь о Политическом докладе ЦК КПСС, с которым выступил на нынешнем, долгожданном съезде Михаил Сергеевич Горбачев. Всем сердцем присоединяюсь к самой высокой его оценке. И все же, когда Михаил Сергеевич завершил доклад и сошел с трибуны, я невольно испытал, если можно так сказать, чувство сожаления, что это кончилось.» Горбачев: «Давайте не будем склонять Михаила Сергеевича.» (Продолжительные аплодисменты). Кулиджанов: «...Это урок, который мы должны принять к исполнению. (Смех, аплодисменты). От имени всех моих коллег и товарищей я должен выразить благодарность за критические замечания, содержащиеся в докладе. Это — конструктивная критика, прямо указывающая на упущения и недоработки, но и способствующая пониманию нашей ответственности за этот важнейший участок работы, который нам доверен...» **(Из стенограммы XXVII съезда КПСС, заседание седьмое, 28 февраля 1986 г.)**

[2] Подобную точку зрения выразил журнал «Variety» **(Дебора Янг, «Климов: новое лицо советского кино», 11 июня 1986 г.)**: «...Как предполагают, быстрый взлет Климова к руководству кинематографом был одобрен, а может быть, и предложен Михаилом Горбачевым. (...) Нынешняя встряска в киноиндустрии была предопределена еще на XXVII съезде партии, когда Горбачев прервал и «поправил» многоречивую консервативную речь Льва Кулиджанова, как бы сигнализируя о предстоящем его уходе с поста руководителя Союза».

март

9

Постановление «О задачах советской кинематографии в свете решений XXVII съезда КПСС на период 1986 — 1990 гг.»

Несмотря на то, что ключевым словом съездовской лексики было слово «ускорение», неповоротливое и недоверчивое киноруководство предпочитает действовать по старинке, не беря в расчет смысл уже почти впрямую сформулированных нововведений. На условиях госзаказа планируется создание фильмов о шахтерах, строителях БАМа и тружениках целинных

земель. В прежние времена редакторы студий бросились бы названивать умельцам «заказухи», готовым по первому слову смастерить любой сюжет из одних и тех же штампов на все времена, слегка подкорректировав набор коллизий «в свете решений» и «духе времени». Магическое слово «госзаказ» позволяло привлекать даже крупных мастеров.

госзаказ в советском кино

Практика госзаказа началась во времена сталинской «культурной революции» 1930-х гг., была приостановлена во время войны и возобновлена в 1960-х гг. По сути дела, в условиях стопроцентного государственного финансирования госзаказом можно было считать любую фильмоединицу. Поначалу термин был введен для обозначения «особой важности» производства того или иного фильма, выполнения им конкретных идеологических задач, сверхактуальных для государства. В 1960-е гг. кинематографисты обратились в ЦК с предложением вернуться к практике госзаказа. Речь шла о вещах сугубо практических: госзаказ обеспечивал дополнительное финансирование (в среднем эти бюджеты были в 3-4 раза больше обычного), а также максимальный тираж копий. Таким образом, госзаказ был выгоден как авторам картин (помимо прочего, получающим и фиксированную надбавку к постановочному вознаграждению), так и студиям. Ежегодно на студиях страны снималось 10-12 госзаказных картин, в основном, историко-революционных и военно-патриотических. Известным режиссерам удавалось получить госзаказ и на экранизации классики (например, *Война и мир* **Сергея Бондарчука** и *Бег* **Александра Алова** и **Владимира Наумова**).

Но в 1986 г. принятое постановление не имеет никаких шансов возыметь хоть какой-либо результат[1]. Фильмов про строителей БАМа и целинников уже не снимали. Эпоха указующих постановлений завершилась. Однако саму систему госзаказа постараются сохранить и после реформы. При переходе к рыночным отношениям она будет рассматриваться и как способ защиты некоммерческого кинематографа. С середины 1990-х гг. кинематографисты станут вспоминать о госзаказе с ностальгией. А еще позже, заверяя государство, что именно кинематографу надо поручить ковать новую идеологию, как в 1960-е гг., призовут вернуться к системе госзаказа.

Любовь АРКУС

примечания

[1] «К этим постановлениям на студиях уже давно относились вяло. Отчитывались формально, «подверстывая» под рекомендованные темы те фильмы и сценарии, которые планировались к производству по совершенно иным мотивам. Госзаказ старались получить под те фильмы, где не обойтись было без дополнительных средств, — исторические, костюмно-постановочные, военные». (**Из интервью с Фрижеттой Гукасян**)

март, 23

10

«Труд» публикует статью Виктора Демина «Позвольте побеспокоить!». Критика кинoруководства в советской прессе

Статья **Виктора Демина** продолжает серию критических публикаций, которыми центральная пресса прицельно «выстреливает» по кинoруководству накануне Пятого съезда[1]. **Демин** очерчивает круг проблем — поток никому не нужных отечественных «серых фильмов», сломанные судьбы и рогатки на пути талантливых замыслов, неприкосновенность «киногенералов», ведомственная зависимость «Искусства кино» и «Советского экрана» от Госкино. Волна недовольства руководством советской кинематографии поднялась в прессе осенью минувшего года и была очевидным следствием политики, проводимой партийным руководством: публичная критика «снизу» маркировала начавшуюся «чистку» управленческих кадров как инициативу общественности.

Попавший в опалу после *Леса* **Владимир Мотыль** на страницах «Советской России» обвинил кинoруководство в том, что сложившаяся административная система взращивает «профессиональный цинизм» и «готовность бездумно угождать шаблонам». **Андрей Смирнов** в «Неделе» подчеркнул, что многие талантливые кинематографисты вынуждены уходить из профессии, дабы избежать «страдного пути по редакторским департаментам». «Бюрократическим наростом» назвал кинoредактуру **Евгений Габрилович** в интервью «Неделе». О практике запрета ярких, новаторских фильмов расскажут **Юлий Райзман**, **Владимир Наумов** и **Али Хамраев**.

Эмиль Лотяну заметит на страницах «Недели» и «Комсомольской правды», что Госкино в нынешнем составе давно уже не в состоянии наладить эффективную систему производства, зациклившись на перевыполнении нереальных планов и присуждая высшие категории заведомо не «зрительским» картинам. **Андрей Плахов**, рассказав в «Правде» о препонах, которые возникали при съемках фильмов *Иди и смотри* **Элема Климова** и *Скорбное бесчувствие* **Александра Сокурова**, напомнит, что во главу угла следует ставить не только зрительский интерес, но и само искусство, что «возможность художественного поиска должна быть предусмотрена в самой системе организации художественного кинопроцесса».

Позвольте побеспокоить

РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ОБОЧИНЕ

ПОЧЕМУ РЕЖИССЕР СМЕНИЛ ПРОФЕССИЮ

ВЗЫВАЯ К СОВЕСТИ

В публикациях, предшествующих съезду, отмечаются все «родимые пятна» изжившей себя системы управления, производства и проката. Пока еще у оппонентов системы нет разногласий – у них общий пафос, общие иллюзии и общая уверенность, что на пути к светлому будущему имеется лишь одно препятствие: неразумное и устаревшее кинparam руководство. На вопрос «кто виноват?» найти ответ будет быстрее и проще, чем на второй классический вопрос – «что делать?». Уже после Пятого съезда, до которого остаются считанные недели, между самими оппонентами начнутся позиционные разногласия, которые вскоре примут характер противостояния.

Виктор МАТИЗЕН, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] Гейко Ю. Зачем к нам пришла Анжелика?//КП. 1985. 16 ноября; Мотыль В. Взывая к совести//Советская Россия. 1985. 3 декабря; Смирнов А. Размышления на обочине//Неделя. 1986. 10-16 февраля; Габрилович Е.: Взглянем в глаза истине. Интервью //Неделя. 1986. 17-23 марта; Райзман Ю., Наумов В. Талант и правда//Правда. 1986. 10 апреля; Хамраев А.: Только честно! Интервью//Советская культура. 1986. 12 апреля; Без альтернатив//Неделя. 1986. 14-20 апреля; Лотяну Э. Прежде, чем сказать «мотор»//КП. 1986. 7 мая; Плахов А. Найдет – кто ищет//Правда. 1986. 26 апреля.

март, 25

11

ВГИКу присвоено имя Сергея Герасимова*

Выбор был справедливым. Автор фильма *Учитель* и сам прирожденный учитель, **Сергей Герасимов** пользовался у студентов даже не любовью, а обожанием. Список его выпускников красноречив: из его актерско-режиссерской мастерской вышли режиссеры **Сергей Бондарчук**, **Фрунзе Довлатян**, **Николай Губенко**, **Лев Кулиджанов**, **Татьяна Лиознова**, **Кира Муратова**, **Александр Рехвиашвили**, **Ермек Шинарбаев**, **Александр Рогожкин**; актеры – **Инна Макарова**, **Николай Рыбников**, **Жанна Болотова**, **Людмила Гурченко**, **Сергей Никоненко**, **Галина Польских**, **Наталия Белохвостикова**, **Лидия Федосеева-Шукшина**, **Лариса Удовиченко** и др.

Впрочем, не эти подсчеты были главным аргументом в пользу того, чтобы присвоить ВГИКу имя **Герасимова**. Вряд ли этому решению предшествовали долгие размышления о сравнительной значимости тех или иных фигур для отечественного кино вообще и для ВГИКа в частности. Имя крупнейшего советского режиссера, который ушел из жизни совсем недавно, все еще оставалось у власти на слуху, сам он был этой властью любим и обласкан, для многих являясь ее, власти, олицетворением. В смысле идеологической благонадежности герасимовская биография безупречна и – вне конкуренции.

Сергей Герасимов

Он прожил в стране и в искусстве жизнь на редкость благополучную. 60 лет безостановочно снимался и 55 лет безостановочно снимал кино – в 1920-е гг. как пчелка собрав мед с эксцентрики ФЭКСов, весь свой дальнейший творческий путь посвятил Многосерийной Экранизации Этапов Большого Пути. В 1930-е гг. запечатлевал энтузиазм советского народа на великих стройках социализма (*Комсомольск*, *Семеро смелых*), в 1940-е гг. воспевал подвиг советской молодежи в Великой Отечественной войне (*Молодая гвардия*), в хрущевскую эпоху возвращался к идеалам революции и Гражданской войны (*Тихий Дон*), осуждая отступников, давал им право на жизнь и на человеческую драму (*Люди и звери*), в 1960-е гг. вместе с молодым современником искал его место в жизни, отказываясь от Парижа и Женевы в пользу Горноуральска (*Журналист*); в 1970-е гг. боролся за экологию души и озера Байкал (*У озера*), углублялся в нравственные проблемы градостроительства и строительства семьи как ячейки общества (*Любить человека*), осуждал новую буржуазность столичной интеллигенции и призывал ее учиться нравственной чистоте у простого народа (*Дочки-матери*), в 1980-е гг. создавал новую модель квази-большого стиля в историческом (*Юность Петра*) и биографическом (*Лев Толстой*) жанрах.

Дослужился до всех возможных на его месте постов и наград и умер в зените славы, заблаговременно организовав себе-Толстому пышные всенародные похороны на экране (он вообще был настоящим постановщиком большого стиля: именно ему доверено было ставить Парад Победы на Красной площади в 1945 г.; и не случайно самый крупный режиссер-баталист **Сергей Бондарчук** – его ученик).

На самом деле именно ему принадлежит опыт по экранному воплощению постулатов мифического соцреализма. Он формулировал свой метод мудрено – «показывать сегодняшние живые связи всеобщего с индивидуальным». Одна из героинь его фильма, Валя Короткова в *Журналисте*, объясняла проще и доступнее: «Сейчас в репортаже ставка на натуру. То есть, все как есть! Правда, случается, что приходится кое-что подправить» – бесхитростно выраженное авторское кредо **Герасимова**, в стремлении подправить доходившего до идеализации – и персонажей, и ситуаций. Идеализм же иной раз вырождался в абстракцию. **Герасимов**, как правило, играл человека-функцию, обозначаемого

Сергей Герасимов

С. В. Д., 1927

Молодая гвардия, 1948

На съемках фильма *Маскарад*

Журналист, 1967

На занятиях во ВГИКе

У озера, 1969

На съемках фильма *Лев Толстой*

неким прикладным образом: Шпик, Человек-вопрос, Чиновник, Шофер, Журналист, Меньшевик, Второй бонза, Дезертир, Эсер (кульминация списка – Неизвестный в *Маскараде*), и любил соответственно называть свои режиссерские работы: *Семеро смелых*, *Учитель*, *Молодая гвардия*. Или же: *Люди и звери*, *Дочки-матери*.

Однако свести творчество **Герасимова** к одному только служению ее величеству конъюнктуре было бы неверно. Прямолинейность в демонстрации характеров и переживаний, откровенная ангажированность в трактовках коллизий внезапно соскакивали в какой-то другой регистр, и кино приобретало интимный, одомашненный, уютный вид. Вдруг он сам в качестве персонажа начинал в кадре кулинарить, или по-свойски присаживался на подлокотник кресла в самолете, что-то – не вполне разборчиво – бормотал и становился таким знакомым, таким близким, что «проблема Байкала» обязательно виделась нам глазами Лены Барминой и Черныха.

Лев Толстой, вероятно, удовлетворил и вожделение **Герасимова** к слову, страсть к которому со временем становилась самоцельной. Его Лев Толстой не вещает, а по-стариковски бормочет, не совсем даже внятно, половина речей проходит мимо ушей зрителей. Герасимовский «бормотальный реализм» – многословная русско-советская версия «прямого кино» с постоянными обращениями актеров с экрана непосредственно к зрителю.

Киношкола носит имя **Герасимова**, но где теперь его фильмы? Они интересны как старые выцветшие газеты – существенных новостей в них не найдешь, но запах и обаяние времени они замечательно сохраняют.

Будучи прирожденным педагогом, он «умирал» в актерах и учениках. Не будучи великим режиссером, выучил многих и многих, среди которых есть и великие.

Его мастерским был присущ студийный дух, возможно, унаследованный им от ФЭКСов. У него не было детей, собственное продолжение он видел в учениках, а потому опекал их и после окончания института: выпускников-актеров снимал сам и рекомендовал коллегам, молодым режиссерам помогал «пробивать» постановки и выпутываться из неприятностей. Будучи опытным царедворцем, человеком осторожным, законопослушным и отнюдь не склонным к гражданскому неповиновению – в критических ситуациях хлопотал о тех своих воспитанниках, что не усвоили из программы необходимую дисциплину «разумного компромисса»: его звонок или письмо «наверх» часто разрешали конфликтные ситуации, уводили от беды (известно, например, что именно его непреклонная и постоянная поддержка неоднократно спасала **Киру Муратову**).

Система «мастерских», принятая во ВГИКе еще с 1920-х гг. по образцу мастерской **Льва Кулешова** и **Александры Хохловой**, в случае **Герасимова** и **Тамары Макаровой** (неизменно работавшей вместе с мужем) оправдывала себя. Однако подобный метод работы и тип педагога уже в 1970-е гг. можно было считать для ВГИКа раритетным: по многим причинам большинство мастеров в отсутствие вкуса к педагогической работе и времени, свободного от съемок, выполняли скорее роль «свадебных генералов». Система, рассчитанная на постоянное общение мастера с учениками, трещала по швам, тем более, что конкретные профессиональные дисциплины (такие как «монтаж», «операторское мастерство», «актерское мастерство» и т. д.) студентам читали далекие от кинопроизводства и кинопроцесса люди.

В 1990-е гг. профессиональное обучение у «мастеров» примет характер «посещений от случая к случаю». И это положение вещей станет если не главной, то определенно существенной предпосылкой для того, что позже назовут «феноменом пропущенных поколений» или «кризисом молодого кино». К сожалению, присвоенное киношколе имя не станет гарантом сохранности традиций, с этим именем связанных.

Любовь АРКУС, Нина ЦЫРКУН

апрель, 7

12

Распоряжением Совета Министров РСФСР предписывается повсеместное открытие видеозалов и пунктов проката видеокассет

Это распоряжение – не что иное, как запоздалая реакция на стихийное и неконтролируемое распространение видео в стране, руководство которой долгое время предпочитало считать, что «у нас видео нет», а потом по своему обыкновению решило запретами и наказаниями (в том числе и уголовными) оградить страну от «буржуазной заразы».

Открытие видеозалов и пунктов проката кассет, вкупе с образованием Отдела организации видеокино в структуре Госкино СССР – попытка сменить кнут на пряник, «урезонить» самостийно развивающийся видеорынок, предложив в качестве альтернативы легальные, абсолютно законные и относительно недорогие для пользователей государственные видеозалы и видеотеки (первая из них открылась в Воронеже в мае 1985 г.; самая богатая и хорошо оборудованная – на Арбате, в ноябре 1985 г.).

По свидетельству **Кирилла Разлогова**, в 1977 г. ставшего советником **Филиппа Ермаша**, одной из первых бумаг, поданных им министру, была записка о необходимости обратить особое внимание на круг проблем, связанных с видео. **Ермаш** направил эту записку в КГБ и ЦК КПСС, откуда получил одинаковые ответы: «К нам это никогда не придет»[1].

Тем не менее, с конца 1970-х гг. (в США видеомагнитофоны поступили в продажу в 1971 г.), «выездные» граждане стали ввозить в страну первые экземпляры невиданной доселе техники. В 1980-е гг. иностранная видеоаппаратура начала продаваться в закрытых магазинах «Березка» — на валюту и чеки. Тогда же она стала появляться в комиссионных магазинах (по ценам более 3000 рублей, что превышало среднегодовую зарплату советского человека). Первое в стране изучение общественного мнения в связи с видео было проведено социологами ВНИИКа в 1983 г. 40% опрошенных заявили о своем желании приобрести видеомагнитофоны, хотя, по сути, еще не имели никакой информации ни об их цене и качестве, ни о стоимости и содержании кассет. В мае 1984 г. было торжественно объявлено, что в продажу поступили отечественные магнитофоны «Электроника» ВМ 12. Не стоило искать их на прилавках: несмотря на то, что качество этих аппаратов «оставляло желать», в очередь записывались на несколько лет вперед. Кассеты по-прежнему везли через границу или же «писали» с западного телевидения в приграничных районах.

Ценили ли страны — акулы капитализма достижения собственного технического прогресса так, как ценили его мы? Саму возможность смотреть не то, что навязывают, а то, что выбираешь, и то, что сумел достать, несмотря на препятствия... Наверху прекрасно отдавали себе отчет, чем чреваты подобные вольности. Обвинения сыпались в адрес заморского новшества вплоть до середины 1980-х гг. Стремясь сдержать или хотя бы ограничить несанкционированное его распространение, власти периодически устраивали облавы и показательные суды над теми, кто смотрит никем не одобренные зарубежные ленты (еще долго зрители, участвующие в соцопросах на тему видео, будут с неохотой называть свое имя). Но остановить процесс вторжения видео на территорию СССР было уже объективно невозможно. Так или иначе в нем участвовала и сама партийно-государственная элита, имевшая возможность выезжать за рубеж. А система запретов и наказаний, наоборот, способствовала изощренной конспирации и гибкому реагированию подпольного видеорынка на любой «выпад» со стороны властей.

После распоряжения Совмина в прессе замелькают мажорные сообщения о рождении в городах и селах нашей Родины все новых очагов видеокультуры. К концу 1986 г. в стране будет работать 61 видеотека, а к 1988 г. планируется открытие еще 1000.

Однако и в 1986 г., и в 1988 г. все это будет каплей в море. К началу 1988 г. в СССР по приблизительным подсчетам появится уже около миллиона видеовладельцев и в пять-семь раз больше видеозрителей (если вспомнить, что на домашние видеопросмотры, как то было в эпоху первых телевизоров, сходились зачастую все соседи и специально приглашались гости). Несколько десятков государственных видеотек на страну, конечно, даже теоретически никоим образом не могут удовлетворить спрос на видеопродукцию. Практически же, как ни парадоксально, и эти немногие видеотеки большей частью пустуют. В среднем каждой из видеотек выдавалось 5-7 кассет в день. (Для сравнения: в США за 1985 г. было взято напрокат 1200 млн. фильмов.)

Причина проста — официальное видео в сравнении с «черным» оказывается решительно неконкурентоспособным.

Репертуарный план «нового начинания» по старинке «спускается сверху»: среди необходимого и достаточного количества «фильмов на ленинскую тему», «фильмов, прославляющих героев Гражданской войны» и т. д. не так просто отыскать *Зеркало* **Андрея Тарковского**, *Карнавальную ночь* **Эльдара Рязанова**. Спросом пользуются видеопрограммы отечественной анимации, которые, по свидетельству составителя первых видеокаталогов **Натальи Венжер**, «расхватываются на ура, просто как жареные пирожки». И все же большинство желает смотреть и с жадностью смотрит то, что до сих пор было недоступно: западные боевики, триллеры, фантастику. Количество «обращавшихся» лент неуклонно увеличивается, и к 1988 г. перемахнет десятитысячный рубеж. Среди них будет немало фильмов, принадлежащих прославленным киноавторам. Найдутся даже такие удивительные раритеты, как фильмы **Йоса Стеллинга** и **Тодора Ходоровского**. Между тем, официальный фонд видеопрограмм к этому времени будет насчитывать примерно 900 названий, среди которых окажется лишь 44 западные картины (в основном малоизвестных режиссеров), которые, к тому же, будут дублировать репертуар кинопроката.

Видеосалон на Старом Арбате

Инна ВАСИЛЬЕВА, Сергей КУДРЯВЦЕВ

примечания

[1] Из интервью с **Кириллом Разлоговым**.

апрель, 8

13

Отчетно-выборные собрания в СК. Критики начинают и выигрывают. Пять секретарей и глава СК не избраны делегатами Пятого съезда кинематографистов

Руководство Союза кинематографистов начинает традиционную подготовку к очередному съезду. Поскольку по законам тоталитарного государства любая маленькая капля дословно повторяет большое море, демократическая процедура избрания делегатов является многократно уменьшенной в масштабе моделью аналогичной процедуры в партийно-государственном масштабе. Проще говоря, отчетно-перевыборные собрания всегда были чистой воды профанацией демократии и пустой формальностью – до всяких результатов голосования в типографию отдавались утвержденные в инстанциях списки делегатов.

Поначалу события развиваются мирно. Профессиональные секции должны переизбрать (то есть переутвердить) состав своих руководящих органов, а также выдвинуть делегатов. По заведенному порядку выдвигалось ровно столько кандидатов, сколько требовалось избрать. Заготовленные списки раздают собравшимся и ожидают обычного единогласного одобрения.

Однако отработанный ритуал фиктивных по сути выборов нарушается на секции критиков и секции художественного кино. Критики начинают и выигрывают. Когда ведущий собрание секретарь СК **Александр Караганов** зачитывает рекомендованный партбюро список и предлагает проголосовать за него, неожиданно для всех тихий ученый, киновед **Виктор Божович** возражает против короткого списка и выдвигает несколько кандидатур дополнительно. Вслед за выступлением **Божовича** критики один за другим называют все новые и новые фамилии. Число кандидатов во много раз превышает установленный лимит, в связи с чем демократическая процедура становится неизбежной. После тайного поименного голосования многие из заранее внесенных в список лиц не избираются на съезд. Среди них оказываются директор ВНИИКа **Владимир Баскаков**, ректор ВГИКа **Виталий Ждан** и главные редакторы «ИК» и «СЭ» **Юрий Черепанов** и **Даль Орлов**. Зато проходят **Виктор Демин** и **Юрий Богомолов**, которых не было в первоначальном списке[1].

Московская секция художественного кино уже не ограничивается дополнениями к бюллетеню. Стихийно возникает собрание, на котором звучит жесткая критика в адрес руководства Союза. Список пополняется еще семью фамилиями, и число кандидатов доходит до 88. Большинством голосов на съезд не избирают 17 человек, среди них – секретари СК **Сергей Бондарчук**, **Георгий Марьямов**, **Станислав Ростоцкий**, **Игорь Таланкин** и глава Союза **Лев Кулиджанов**[2].

События вызывают цепную реакцию в СК: по той же революционной схеме проходят выборы в актерской и операторской секциях. Система, которая казалась незыблемой твердыней, разваливается как карточный домик.

Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] «Собственно, с этого начался феномен Пятого съезда. Когда нас потом спрашивали, не была ли эта революция спущена нам сверху, это был смешной вопрос. Все это для нас самих было полной неожиданностью. Ошарашены были в равной мере и те, кто сидел в президиуме, и мы сами, поломавшие список. У нас не было договоренности друг с другом, мы к этому не готовились. Это произошло тихо, стихийно и радикально». **(Из интервью с Майей Туровской)**

[2] Шесть секретарей Союза кинематографистов набирают большинство отрицательных голосов: **С. Бондарчук** (против 221 человек); **М. Богданов** (против 140 человек); **Л. Кулиджанов** (против 198 человек); **Г. Марьямов** (против 226 человек); **С. Ростоцкий** (против 142 человека); **И. Таланкин** (против 126 человек). **(Из стенограммы заседания)**

апрель, 21

14

В Алма-Ате открывается XIX Всесоюзный кинофестиваль

Несмотря на «благотворное воздействие исторических решений XXVII съезда КПСС», на эстетику фестиваля перемены в стране не повлияли никаким образом. Культурная программа традиционно включает в себя торжественное возложение цветов к памятнику Ленина, встречу ведущих мастеров советского кино в ЦК Компартии Казахстана и коллективные выезды деятелей кино в совхозы и колхозы.

Всесоюзный кинофестиваль, подобно Московскому международному, возник в эпоху «оттепели». Причиной его возникновения, возможно, послужил стремительный подъем кинопроизводства в середине 1950-х гг. Но не только. В сталинские времена кинематограф был особо важным государственным объектом, фабрикой по производству ценной идеологической продукции, а потому его внутренняя жизнь состояла из закрытых просмотров и совещаний, на которых прорабатывали за ошибки и намечали очередную «генеральную линию». Теперь же, не освобождая от идеологической нагрузки,

история Всесоюзного кинофестиваля

разрешали быть искусством с одной стороны, и развлечением, досугом для народа — с другой. Потребовались новые способы рекламы фильмов, их поощрения.

Первый всесоюзный кинофестиваль состоялся в Москве в 1958 г., и был приурочен к 50-летию советской киноиндустрии. Фестивали проводились еще дважды, в 1959 г. (Киев) и 1960 г. (Минск), а потом по неизвестной причине последовал перерыв до 1964 г.[1] Среди лауреатов отечественных кинофестивалей вплоть до начала 1970-х гг. были фильмы по большей части достойные и наград заслуживавшие (можно лишь удивляться тому, что на самом первом из них главный приз получил *Тихий Дон*, а не *Летят журавли*). Были, разумеется, «особые приметы» времени — в частности, специально придуманная премия для историко-революционных картин (награждены *Железный поток* в 1968 г., *Почтовый роман* в 1970 г.), что как бы выводило их в отдельный конкурс. По существу, призы для фильмов на «военно-патриотическую тему», «тему советского патриотизма» и т. д. также учреждались исключительно с целью поощрения «актуальных» и идеологически выдержанных произведений вне зависимости от их художественного уровня. С 1973 г. началось неуклонное увеличение призов и, соответственно, призеров. Одних только главных призов было целых три, а с 1975 г. появился четвертый, главный над главными, — Большой приз.

Чехарда с регламентом, конечно, была необходима Госкино для осуществления чуткого руководства над работой жюри. В 1977 г. установлен настоящий рекорд по числу награжденных фильмов (всего 22). В распределении призов учитывались и статус режиссера (четырежды награждались «киногенералы» **Сергей Герасимов** и **Станислав Ростоцкий**), и статус фильма (прямой или косвенный госзаказ был «обречен» стать одним из победителей), и «репутация» автора (в конкурс ни разу не попали фильмы **Андрея Тарковского**, **Киры Муратовой**, **Отара Иоселиани**). Среди награжденных непременно были представители национальных кинематографий — таким образом оправдывалось звание «всесоюзного» фестиваля. Последним же обстоятельством во многом объясняется и география ВКФ — в Москве состоялся только первый киносмотр, в дальнейшем местом его проведения выбирали либо Ленинград (традиционно «вторую» столицу), либо одну из столиц союзных республик.

В 1986 г. в список награжденных входят фильмы сплошь достойные: главные призы достанутся узбекской (*Прощай, зелень лета*), эстонской (*Игры для детей школьного возраста*) и украинской (*Как молоды мы были*) картинам.

Данью прежним традициям остается вручение Спецприза оргкомитета идеологическому суперколоссу **Юрия Озерова** *Битва за Москву*, а подтверждением верности новому курсу становится Спецприз жюри фильму *Иди и смотри* некогда опального, ныне с почетом реабилитированного **Элема Климова**.

ВКФ закончит свое существование в конце 1980-х гг. — вместе с государственным финансированием производства, проката и фестивального движения. Возникнет бессчетное количество маленьких и больших получастных фестивалей, и со временем настоящей заменой ВКФ станет сочинский «Кинотавр».

Сергей КУДРЯВЦЕВ, Анна МУРЗИНА

примечания

[1] Как ни странно, возобновленные фестивали, до 1972 г. проходившие раз в два года, почему-то получили новую нумерацию, словно предшествующих киносмотров и вовсе не существовало.

май 15

После многолетнего перерыва в советский прокат выходит первый китайский фильм «Улочка» режиссера Яня Яньцзиня

В тот год, когда у нас увидели *Улочку* (1981), фильм **Чена Кайге** *Желтая земля* уже собрал урожай призов в Нанте, Локарно и Эдинбурге, *Конокраду* **Тянь Чжуанчжуана** аплодировал Роттердам, а **Чжан Имоу** завершал съемки *Красного гаоляна*. Однако процесс культурного обмена, возобновленный в виду намерения команды **Горбачева** приступить к решению «китайского вопроса», пошел. Вскоре будут показаны *Рикша* **Лина Цзыфэна** и *Под мостом* **Бай Чэня**; Москву посетит **Имоу**, которому окажут уважение, включив в жюри очередного ММКФ.

Китайское кино блистательно отсутствовало в нашем прокате более двадцати лет по причинам исключительно политическим. В прежние времена (времена монументальных мозаик на брандмауэрах, где «русский с китайцем — братья навек» сверкали белозубыми улыбками счастья и единения) китайские фильмы были представлены столь широко и многообразно, сколь позволяли родовые черты и наличная реальность маоистского кино. Его простодушными зрителями были по преимуществу школьники и пенсионерки. Детям нравились сказочные воины в диковинных костюмах, пожилым женщинам — поющие

красавицы с фарфоровыми личиками. Всеобщую симпатию вызывали зверюшки и рыбки из китайских мультфильмов. Образцом китайского «боевика» был *Красный женский отряд* (1961), вершиной психологического реализма — *Лавка господина Линя* (1959). Оставаясь в придонных слоях нашего широкого, но не многоцветного мэйнстрима 1950-х гг., китайское кино вносило в него оттенок восточной экзотики и наивной веры в справедливое устройство мира. Позднее, когда на смену «великой дружбе» пришла «великая распря», отечественному зрителю была предъявлена кинохроника жизни бывшего братского народа и его руководителей: шествие хунвэйбинов по Тяньаньмэнь, отстрел воробьев, заплыв **Мао Цзэдуна** в мутных водах Янцзы... По замыслу — наглядная иллюстрация вредоносности ревизионистской политики китайских вождей, однако советская интеллигенция воспринимала эти кадры едва ли не как разоблачение тоталитаризма и сопутствующего ему геноцида. И даже в *Улочке*, одном из первых китайских фильмов, появившихся в отечественном прокате после столь долгой паузы, видят чуть ли не манифест антимаоизма. А между тем это весьма скромное произведение среднего режиссера, повествующее о любви на зловещем фоне т. н. культурной революции.

Улочка

В начале 1990-х гг. нам придется осознать, что в международной табели о рангах отечественное кино безнадежно проигрывает бывшему аутсайдеру — китайскому кинематографу. Станет также очевидным наше отставание от кино Тайваня и Гонконга, фильмы которых прежде не были заметны на карте мирового кино даже «под лупой».

Но и впоследствии в наших кинотеатрах не будут показывать китайские фильмы: ни коммерческие «боевики», ни шедевры нового кино. Последние, как и их создатели, будут пролетать через Москву только транзитом, как перелетные птицы: весной — по пути в Канн, осенью — по дороге в Венецию. Особо продвинутые киноманы станут изучать модные новинки на пиратских видеокассетах. Роман отечественного массового зрителя с китайским кинематографом так и не состоится.

Дмитрий КАРАВАЕВ

май, 8

16

Украинские кинематографисты впервые посещают зону Чернобыльской АЭС

По прошествии недели после взрыва на Чернобыльской атомной электростанции в Госкино СССР и Украины принято решение запечатлеть героический труд по ликвидации последствий катастрофы в документальном кино. Из всех режиссеров, претендовавших на выполнение ответственного заказа, выбор пал на **Владимира Шевченко**, чьим «профилем» считались именно чрезвычайные ситуации. **Шевченко** снимет честный, хотя и с неизбежным налетом советской героики, фильм *Чернобыль. Хроника трудных недель*. Кроме него на месте аварии будут снимать ветеран украинского неигрового кино **Израиль Гольдштейн**, мастер официозной документалистики **Александр Косиной** и **Игорь Бобрин**, который сделает на «Укртелефильме» двухсерийный видеофильм *Чернобыль: два цвета времени*.

Одновременно при правлении СК Украины создается штаб, координирующий выезды кинематографических делегаций — по принципу фронтовых концертных бригад — в села региона. Перед жителями Киевской области выступят **Николай Олялин**, **Бронислав Брондуков**, **Ольга Матешко**, **Сергей Иванов** и многие другие.

Станислав Говорухин привезет *Место встречи...*, **Григорий Кохан** — *Кармелюка* и *Рожденную революцией*. **Александр Итыгилов** устроит премьеру картины *Обвиняется свадьба*. Несколько лет спустя **Итыгилов**, работавший с облученной чернобыльской камерой, умрет от рака щитовидной железы. Еще раньше не станет **Шевченко**, автора *Хроники трудных недель*... Появятся совсем другие фильмы о Чернобыле — *Ми-кро-фон!* **Георгия Шкляревского**, *Порог* **Роллана Сергиенко**, *Запредел* **Семена Случевского**. Они будут сделаны уже не «на передовой», а в «тылу», и расскажут не о героизме и советском характере, а о частных человеческих судьбах, взорванных «мирным атомом».

Сергей ТРИМБАЧ

май, 9

17

В Стокгольме — премьера фильма Андрея Тарковского «Жертвоприношение»*

Первый показ проходит в кинотеатре «Astoria» в Стокгольме. В последующие дни фильм будет показан в других шведских городах: Гетеборге, Уппсале, Вастерасе, Оребро. Почти вся съемочная группа присутствует на премьере. Нет **Андрея Тарковского**. Состояние его здоровья к этому времени неожиданно улучшается (появляется надежда, что он примет участие в Каннском фестивале), но приехать в Стокгольм он не сможет.

Виктор Крипченко, Василий Максименко

Владимир Таранченко, Анатолий Караев, Юрий Писной

Владимир Шевченко

По свидетельству **Лейлы Александер**, переводчицы и друга **Тарковского**, фильм оказывает на зал мощное воздействие. Об особой атмосфере в зале во время просмотра фильма напишут все утренние газеты. Они же не преминут вспомнить о том, что показ *Жертвоприношения* почти совпадает по времени с аварией в Чернобыле, – и в этой связи припишут **Тарковскому** роль провидца, предсказавшего катастрофу. Чуть позже, на месте, выбранном **Тарковским** для съемок сцены катастрофы, произойдет убийство премьер-министра Швеции **Улофа Пальме**. Это даст новый толчок интригующим публику статьям о пророческом, мистическом характере *Жертвоприношения*.

Однако несмотря на щедрые дифирамбы прежним картинам **Тарковского** и безусловное его признание классиком мирового кино, *Жертвоприношение* вызывает неоднозначную реакцию у критиков. Почти в каждой статье отмечается, что фильм не сравнить с предыдущими шедеврами мастера («Фильм полон поэзии и красоты, но по силе уступает прежним картинам автора – «Андрею Рублеву», «Сталкеру», «Солярису»)[1]. Критикам кажется, что фильм перегружен символикой и излишне дидактичен («... создается впечатление, что символика стала для него самоцелью. Фильм «Жертвоприношение» обманул наши ожидания...»)[2]. Особенное неприятие вызывают мессианские мотивы фильма («Поэзия его кадров, магический ритм, неожиданные озарения создают таинственную атмосферу. Но в «Жертвоприношении» я, к сожалению, вижу не только поэта, но и проповедника. Идею фильма я перевариваю с трудом даже как поэтическую метафору»)[3].

Жертвоприношение

Освобождая художника от множества препон и преград, Запад и сам был свободен от власти чужого национального мифа (впрочем, как и своих собственных – в той же Швеции фильмы **Ингмара Бергмана** встречали порой и более жесткую реакцию).

Ни один фильм **Тарковского** не мог получить такой прессы в СССР, так же как и ни один чиновник не мог позволить себе ставить ему столь жесткие рамки, как продюсеры *Жертвоприношения* в процессе производства. Даже самые оголтелые начальники-охранители и критики-сервилисты не решились бы столь откровенно противопоставить себя общественному мнению, которое всегда и безоговорочно было на стороне культовой фигуры для советской интеллигенции.

Через неделю *Жертвоприношение* будет показано в конкурсной программе Каннского фестиваля. В Советском Союзе его премьера состоится лишь через год.

Любовь АРКУС

примечания

[1] **Ханс Шиллер**, «Svenska Dagbladed», 10 мая 1986 г.

[2] **Эва Мария Фаст**, «Ny Dag», 21 мая 1986 г.

[3] **Ханс Эрик Йертен**, «Dagens Nyheter», 9 мая 1986 г.

май, 13

18

В Кремлевском дворце съездов открывается Пятый съезд Союза кинематографистов СССР

Три майских дня 1986 г., в течение которых Пятый съезд кинематографистов превратит Большой Кремлевский дворец в большой громокипящий котел, станут одними из самых звонких дней второго перестроечного года. И уж точно первым радикальным, в голос, коллективным высказыванием – в то хрупкое время, ежеминутно чреватое возможностью поворота горбачевской реки вспять. А также точкой отсчета новых кинематографических времен, сколько ни случится черных полос в течение последующих полутора десятилетий.

У Пятого съезда была короткая преамбула, но долгая предыстория: крышку с котла срывает не вдруг, градус кипения достигается не мгновенно. Преамбула вышла эффектной. В результате поименного голосования состав делегатов съезда был существенно скорректирован[1]. Обличительные монологи некоторых выступавших стали предвестниками гневных съездовских филиппик в адрес кинематографических власть предержащих[2]. Краткая преамбула изменила будущее соотношение сил в кремлевском зале.

Но революционный накал событий в этом зале был обеспечен все же не ею, но логикой жизни – кинематографической и не только – последних десятилетий, которые и были подлинной предысторией Пятого съезда.

Кинематографисты никогда не претендовали на место в авангарде советского инакомыслия. В 1970-е гг. они никого не делегировали в диссидентские ряды, в отряды правозащитников и борцов с системой. Эмигрантская волна задела их, кинематографистов, по касательной: ни **Михаил Калик**, ни **Борис Фрумин**, ни позже **Андрей Кончаловский** и **Андрей Тарковский** не подвергались тому гонению, которое угрожало бы

В президиуме – руководители партии и правительства

Лев Кулиджанов на трибуне Пятого съезда

Витаутас Жалакявичюс, Юозас Будрайтис, Донатас Банионис

Петр Глебов, Иван Лапиков

Ролан Быков

Элем Климов в президиуме

Юрий Хохлов, Александр Голутва

Эдуард Володарский, Алексей Герман

самому их физическому существованию. Они не формулировали идейных претензий к строю как таковому, ограничиваясь частным — хотя для них, безусловно, сущностным, принципиальным — несогласием с тем обстоятельством, что они лишены возможности работать в полную силу.

Не у всякого творческого Союза в архиве имелись такие славные и нетленные страницы, как стенограмма обсуждения-уничтожения *Зеркала*, где список выступавших, к слову сказать, пестрел именами будущих активистов Пятого съезда. Наиболее конформистское из профессиональных сообществ в пространстве советской культуры склонно было объяснять свой конформизм спецификой существования искусства-индустрии в непосредственной близости от передовой идеологического фронта. Таким образом, прорыв происходит на том участке, где его меньше всего можно было ожидать. Но он все же происходит именно здесь, и энергия, с какой кинематографисты выпускают пар протеста в мае 1986 г., находится в прямой зависимости от силы гнета, под которым они существовали предшествующие годы: так со свистом выпрямляется, выстреливает сжатая пружина.

Руководство СК к подобному обороту дел не было готово. Предшествовавшие съезду локальные секционные волнения и в целом «веление времени» и «требование момента» заставили референтов **Льва Кулиджанова** скорректировать его полуторачасовой доклад[3], который еще какой-нибудь год назад мог бы считаться образцом нелицеприятной критики в строгих партийных рамках. Но теперь этот текст выглядит замшелым реликтом, образчиком функционерского словоблудия и потому лишь дополнительно стимулирует всплеск негативных эмоций.

Тон съезду задает **Ролан Быков**, держащий по-актерски эффектную речь и своей энергетикой возбуждающий делегатов, которые вскоре позволяют себе немыслимое — захлопать выступление министра кинематографии **Филиппа Ермаша**. Позже та же участь постигает еще нескольких ораторов — в частности, **Владимира Наумова** и **Эмиля Лотяну**. Стремительно хмелеющий от свободы зал в своей трехдневной словесной баталии с безответной системой советской кинематографии наносит удары по всем болевым точкам. Главными врагами прогрессивного кинематографического сообщества называют «киногенералов» и репрессивный механизм Госкино.

Выяснение отношений с генералитетом, начавшееся еще на секционных собраниях, продолжается в зале Кремлевского дворца с удвоенной энергией, питающейся шумным одобрением зала, особенно демократической галерки[4].

Осуждаются протекционизм и семейственность, которые препятствуют притоку свежих сил, компрометируют и разлагают систему кинематографического образования во ВГИКе и тем самым ставят под сомнение будущее нашего кино. Живым примером, колоритной иллюстрацией становится фильм **Николая Бурляева** *Лермонтов*: его премьера прошла в ЦДК накануне съезда[5]. Одинокие голоса в защиту поверженных кумиров[6] тонут в негодующем хоре, а те, кто осмеливаются противостоять общему настроению съезда, всерьез рискуют репутацией и статусом[7].

Другой, еще более мощный удар наносят по Госкино — оплоту порочной системы, главному виновнику нынешнего бедственного положения дел. Бюрократическое усложнение кинопроцесса на всех его стадиях, аппаратные игры, редакторский произвол, закрытые «дачные» просмотры и резолюции, «полочная» ссылка — все это вменяется Министерству кинематографии в вину.

Многие выступающие призывают к изменениям в структуре взаимоотношений СК и Госкино[8], на которое Пятый съезд возлагает первоочередную ответственность за так называемые «серые фильмы», потоком захлестнувшие экраны[9]. Оно же — при попустительстве и бездействии Киносоюза — виновно в несовершенстве проката[10], упадке детского кино[11] и низком уровне кинематографических СМИ[12].

Однако тезис «Карфаген должен быть разрушен» не прозвучит ни разу. Лишь намеки такого рода можно вычитать в отдельных выступлениях наиболее радикальных прорабов кинематографической перестройки[13].

В новейшей истории отечественного кино Пятый съезд останется единственным событием, публично высказываемое отношение к которому почти не знает полутонов. Оценочный маятник будет раскачиваться резко между полюсами: от осанны[14] до поношения[15] и обратно, игнорируя срединную точку аналитической трезвости. Крайность в оценках явится прямым и безусловным свидетельством того, что титул «исторический», по прошествии времени присвоенный Пятому съезду, ему по чину.

Однако этот титул сам по себе ничему не объяснение, не оправдание и не укор. Значение съезда — в том, что он станет узловым и болезненным пунктом настоящего, в котором сойдутся прошлое и будущее. Три кремлевских дня предъявят клиническую картину хронического недуга отечественного кино и, не вскрыв его, недуга, первопричины, откроют, тем не менее, доступ к его анамнезу. Они зарегистрируют диапазон в умонастроениях

тех, кто за это кино был ответственен, и тех, кто заявлял о решимости отныне взять ответственность на себя — вне зависимости от того, насколько был к этому готов.

Называть Пятый съезд «революционным» — значит, прибегать к эффектной фигуре речи, затемняющей суть. Если и можно говорить в данном случае о перевороте, то о перевороте в умах и, главным образом, в психологии, в сознании. Ни по одному из основополагающих вопросов дальнейшего существования отрасли — форма собственности, структура подчинения, цензура, авторское право, прокат etc. — конструктивных решений на съезде не принимают. Никто не озвучивает идею решительного демонтажа командно-административной системы в кинематографе, созданной по модели аналогичной общегосударственной системы. Единственным практическим достижением съезда станут кадровые перестановки: к власти придут новые люди[16].

Поэтому принципиальная ошибка будет содержаться в расхожем утверждении, будто именно Пятый съезд, прочертив новый вектор и указав новый путь, одновременно расставит на этом пути все те грабли, на которые наше кино последовательно станет наступать, продвигаясь вперед и ниже. Популярность этот тезис приобретет вследствие бессознательной аберрации памяти у одних и сознательной фальсификации, производимой другими, тем съездом уязвленными и даже униженными. Зато впоследствии они сумеют воспользоваться возможностью напрямую увязать разрушительную энергию и негативистский пафос трехдневной революции с развалом советской системы кинопроизводства и кинопроката и со всеми будущими бедами отечественного кино. Итоговое постановление Пятого съезда не содержит ни одного слова, которое можно было бы интерпретировать как мину скорого действия, подложенную под фундамент прочного здания нашей кинематографии и взорвавшуюся в числе других на рубеже десятилетий. Критикуя, охотно и многословно, отдельные недостатки, Пятый съезд не стремится дойти до самой сути вещей, да и не может этого сделать. Не только потому, что кинематографистам, годами молчавшим и вдруг получившим возможность выговориться открыто и сполна, в эти три дня — не до аналитики. Но и потому, что они, отлично зная, как «нельзя», не имеют ни малейшего представления, как «надо». В короткий момент счастливого единения они на это окажутся не способны, но от них этого и не требуется.

Процессы, которые начнутся назавтра, с объективной точки зрения будут иметь весьма опосредованное отношение к тому, что происходит в эти три дня в Кремле. Они начались бы и без такого катализатора, как огненные речи ораторов Пятого съезда. Потому что не ораторы Пятого съезда загнали в тупик бюджетно-финансовую систему в стране, более способную финансировать в прежнем объеме строительство идеологически важных объектов, к которым относился кинематограф. Не ораторы Пятого съезда организовали хаос в общегосударственном правовом пространстве, где один закон противоречил другому и не было возможности наладить какую бы то ни было легальную деятельность. Не ораторы Пятого съезда довели науку до такого состояния и до такой степени усугубили разрыв между нею и производством, что технику стало возможно закупать только за рубежом, увеличивая тем самым сметную стоимость фильма в десятки раз и делая кинопроизводство заведомо убыточной отраслью.

История развивалась бы по такому же сценарию, даже если бы Пятого съезда не было. Но тогда и не было бы у нашего кинематографа мифа о «революции». Мифа интеллигентского, как и сама эта «революция». Совершаемая теми, кто оказался к ней совершенно не готов. Кто не умеет воспользоваться ее плодами, потому что не знает и не может знать как. Кто лишь осуществляет с опозданием на десятилетия порывы молодости и вместе с этим осуществлением теряет все, что имеет, поскольку сам укоренен в прежнем времени и прежней жизни.

Купированную стенограмму Пятого съезда в октябре того же года опубликует журнал «Искусство кино» (№ 10). На обложку будет помещен кадр из фильма *Плата за проезд.*

Любовь АРКУС, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] См. раздел «Кино», 1986, собщ. № 13.

[2] **Сергею Бондарчуку** поставили в упрек 12 формально занимаемых им должностей; **Станиславу Ростоцкому** — нежелание давать дорогу молодым на к/с им. Горького, художественным руководителем которой он является, и т. д.

[3] **Лев Кулиджанов** пожурил коллег-секретарей за имевшее место «пустословие на заседаниях»; повинился от лица Союза в том, что ослабло «его влияние на творческий процесс»; согласился с тем, что «наши фестивали многое потеряли за последнее время в своей привлекательности и престиже»; признал «острую потребность киностудий в высококачественной съемочной аппаратуре»; поставил на вид работникам проката, с дозволения которых на экраны «чаще всего попадают развлекательные фильмы коммерческого толка, приукрашенно изображающие жизнь в мире собственничества, и весьма редко — лучшие фильмы социально-критического направления»; наконец, призвал даже «распространить зону действия критики на всю кинематографию, включая ее выдающихся мастеров, чьими работами мы по праву гордимся».

[4] «Разница в возможностях у творцов, занимающих, так сказать, срединное положение в кинематографе, и «верхушки» огромная. (...) Вопрос равноправия в нашей среде, в конечном счете, «проблема нравственная». **(Из выступления Михаила Беликова)**

[5] «Какая пышная реклама сопровождала премьеру ленты (...), несущей все признаки «семейного» предприятия (в фильме снимались едва ли не все родственники режиссера). (...) Протекционизм и семейственность стали притчей во языцех, когда речь идет о вузе, где готовят будущих кинематографистов. А ведь тон в них задают маститые, уважаемые мастера. Но будем откровенны. Некоторые из них, создавшие в прошлом значительные произведения, живут сейчас моральным капиталом прошлых лет и не оправдывают предоставление им льготных условий ни художественным, ни зрительским успехом своих новых работ». **(Из выступления Андрея Плахова)**
«В зале рядом со мной сидел Алексей Герман и комментировал каждое выступление. Когда разоблачали «бондарчуковское древо», он сказал: «Ну, это все из зависти. У Бондарчука в «Борисе Годунове» каждый волос в боярской бороде стоит не меньше 5-ти долларов». **(Из интервью с Ириной Рубановой)**

[6] «Неизбрание делегатом съезда советских кинематографистов того, кто сделал «Судьбу человека», «Войну и мир», «Они сражались за Родину» и уже только этими фильмами вошел в историю отечественной культуры, есть ребячество, дискредитирующее все искренние, благие порывы». **(Из выступления Никиты Михалкова)**

[7] **Владимир Наумов** и **Эмиль Лотяну**, избранные делегатами, были впоследствии забаллотированы на выборах правления СК именно в связи с их выступлениями на съезде.

[8] «Нашему Союзу не нужно быть ни над Госкино, ни тем более под ним. Не справа, не слева, а рядом. На одном уровне, и уровень этот должен быть высоким!» **(Из выступления Будимира Метальникова)**

[9] «Поточное производство серых картин как бы запрограммировано самим механизмом кинопроизводства». **(Из выступления Никиты Михалкова)**
«Почему же так велик поток этих фильмов? Мне кажется, потому, что они слишком многих устраивают. (...) Устраивают потому, что они никакие, за них не нужно отвечать». **(Из выступления Валентина Толстых)**

[10] «Сколько лет мы, кинематографисты всех поколений, мечтаем о том, чтобы наш прокат наконец научился работать по-новому. Так, чтобы каждый зритель любого возраста, любого уровня развития (...) мог выбрать себе фильм по сердцу и настроению». **(Из выступления Эльера Ишмухамедова)**

[11] «Дети сегодня — это не менее важно, чем хлеб, не менее важно, чем сталь, не менее важно, чем оборона Родины. Потому что завтра — это наш хлеб, завтра — это наша сталь и завтра — это наши защитники. (...) 105 фильмов выпущено за последние 5 лет на студии Горького. Детских из них — семь». **(Из выступления Ролана Быкова)**

[12] «Странно, что наш Союз не имеет ни своей газеты, ни журнала. «Искусство кино» и «Советский экран» являются одновременно и органами Госкино, что решительно затрудняет нормальное функционирование критики. (...) Необходимо остро ставить вопрос (...), чтобы хотя бы один из двух журналов был преобразован в Орган СК СССР и только его. (...) Столь же очевидно назрел вопрос о создании киногазеты, которая тоже должна быть органом Союза кинематографистов». **(Из выступления Андрея Плахова)**

[13] «Давайте проведем эксперимент: киностудиям — полную творческую и хозяйственную самостоятельность». **(Из выступления Виктора Дашука)**
«Чем занимается Госкино как социальный институт, как государственный орган? Оно, по сути дела, дублирует работу киностудий. (...) Думаю, этому механизму, этому типу экономики пришел конец, и конец ему положил XXVII съезд партии своими решениями». **(Из выступления Валентина Толстых)**

[14] «Для меня совершенно однозначно Пятый съезд — это первый глоток свободы в истории страны. (...) Я безоговорочно принимаю то, что было». **(Из интервью с Андреем Смирновым)**

[15] «Результаты Пятого съезда — это результаты кризиса мысли, кризиса чувств». **(Из интервью с Никитой Михалковым)**

[16] «Кульминация наступила на третий день работы, когда предстояло выбрать новое правление. В соответствии с годами отработанной процедурой партгруппа, собравшись за час до начала общего заседания, приняла список для тайного голосования в составе 213 человек. Среди них значились лидеры прежнего Союза, лишенные мандатов на Пятом съезде, но получившие шанс вновь войти в руководство СК. Съезд проголосовал за предложенное количество кресел в правлении, расширив список претендентов до 244 имен; однако регламент оставался прежним — проходят набравшие 50% голосов плюс один голос — и практически обеспечивал всем 244 кандидатам места в правлении.
«Нет, братцы, так дело не пойдет!» — произнесшие эти слова в решающий момент на самом деле и произвели революцию. Это были Борис Васильев и Сергей Соловьев. Они выбежали на сцену одновременно — Соловьев с багровым лицом и бледный как полотно Васильев. «Мы только что с вами проголосовали за численный состав», — выкрикнул Соловьев. — Проходят те, у кого больше голосов, остальные вылетают. Ставлю на голосование». Последняя попытка президиума спасти положение: кто-то ссылается на устав. Соловьев — в микрофон: «А что такое устав? Кем он принят? Съездом. А мы с вами кто?» И Васильев срывающимся голосом: «Хватит быть рабами!» Исход был решен». **(Из интервью с Анатолием Гребневым)**
В голосовании приняло участие 599 делегатов из 606-ти зарегистрированных. В результате тайного голосования не избраны 12 прежних секретарей СК СССР, в том числе: **Эмиль Лотяну** (против 361), **Сергей Бондарчук** (против 345), **Владимир Наумов** (против 308), **Станислав Ростоцкий** (против 308), **Владимир Баскаков** (против 293), **Александр Караганов** (против 287), **Лев Кулиджанов** (против 269).

май, 13

19

На открытии Пятого съезда впервые показан фильм «Храни меня, мой талисман»*. Всеобщее возбуждение не позволит первым зрителям вникнуть в тонкие материи картины и оценить ее по достоинству

Одна из самых недооцененных картин **Романа Балаяна** – *Храни меня, мой талисман* – покажется критикам слишком невразумительной и одновременно желчной. Между тем, этот шаг совсем в другую сторону открывает в **Балаяне** не только нежного лирика и наблюдательного режиссера, но и совсем не простодушного человека.

Место действия – Болдино. Время действия – праздничные дни во славу поэта. На фоне Пушкина снимается семейство. Вокруг его памятника водят хороводы. Все здесь с **Пушкиным** на дружеской ноге. Все – в той или иной степени – хлестаковы. **Балаян** соединяет стилистически разнородные содержательные пласты, перебивающие друг друга точки зрения. Здесь и бабки-сказительницы, и экскурсоводы, и пионеры, и знаменитый бард, и известный артист... Все эти зрелища, показы и рассказы, смахивающие на мистификацию в жанре нон-фикшн, снимаются на пленку и незамедлительно транслируются в эфир. Развивается обыкновенная-необыкновенная история с финальной дуэлью. На первом плане фильма – ироническое перемаргивание, где все что-то вещают, валяют дурака. Атмосфера ряжености, в которую с неловкостью пробивается неподдельное чувство и неосознаваемая брезгливость соучастия в, казалось бы, благородном, а не в срамном событии. Сквозь калейдоскоп цитат и условную репортажность режиссер записывает лопающийся (или уже лопнувший) звук времени.

Герой фильма, журналист, ведет хронику страстей по **Пушкину**. **Балаян** сталкивает его с неким Посторонним (болдинскому кругу), решившим проверить этих милых людей и соблазняющим его жену – не думая о дуэли, так как это не жизнь, а литературный плагиат. И глупость. Но в фильме так называемые правдоподобные эпизоды воспринимаются едва ли не как наваждение, а воображаемые – напротив – как суперреальные. Переходы слишком зыбки, чтобы заподозрить режиссера в издевке над нашей прогрессивной интеллигенцией или в снисходительности к народу. Его заботит совсем другое. Он придумывает своему герою ситуацию, в которой литература и жизнь совпадают не только до неразличимости, но до взаимной компрометации! Хотя такие, в общем, традиционные подмены нам обычно не казались оскорбительными.

Храни меня, мой талисман

В *Полетах...*, помнится, режиссер не указывал: перед вами, товарищи, Печорин, Иванов или Гамлет. Теперь **Балаян** идет напролом, впрочем, изящной походкой.

Все равно обиделись. За **Пушкина**. Но втайне за себя, конечно. А **Балаян** и ставил про нас. Про тех, кто еще помнит наизусть стихи «любимого поэта», но запамятовал нечто другое, важное. Про тех, в ком былой пыл сопричастности обернулся глумливым и беззащитным беспамятством.

Зара АБДУЛЛАЕВА

май, 15

20

Первый Пленум правления Союза кинематографистов. Первым секретарем СК избран Элем Климов*

Новое правление голосует единогласно. Еще в кулуарах съезда ходили упорные слухи о том, что избрание **Элема Климова** инициировано **Филиппом Ермашом**, «поддержано» в ЦК и согласовано с главным идеологом страны, ближайшим сподвижником генсека, **Александром Яковлевым**[1]. Это дало повод злым языкам говорить о «режиссуре Кремля» и «санкционированном бунте», а также трактовать избрание нового Первого с новым секретариатом как обычную смену номенклатуры по хорошо известному сценарию.

В сложившейся ситуации ни одна кандидатура не могла получить всеобщего одобрения, однако фигуру **Климова** со всеми оговорками можно счесть компромиссной. «Консерваторы», выбиравшие из многих зол, посчитали его избрание злом наименьшим: во-первых, будучи сыном крупного партийного чиновника, он (как и **Глеб Панфилов**) неосознанно воспринимался ими как «социально близкий», что никем не формулировалось, но всеми подразумевалось; во-вторых, в отличие от **Сергея Параджанова** или **Киры Муратовой**, он принадлежал к типу «человека общественного», то есть того, кто даже и вступая в оппозицию к системе, все же ощущает себя внутри ее, а не вне.

Еще больше оснований расценить результаты выборов как свою безоговорочную победу у «либералов»: энергетичные, талантливые, нисколько не похожие друг на друга фильмы **Климова**, все как один отмеченные «печатью формализма» и идеологической неблагонадежности, почти всегда вызывали официальное неудовольствие и по разным причинам с трудом проходили через рогатки цензуры.

Впрочем, еще до официальной перестройки режиссер пережил неожиданные и крутые перемены в своей частной биографии: в 1982 г. с «полки» сняли его *Агонию*, а в 1985 г. появление «эстетически чуждого» фильма *Иди и смотри* было обставлено властью с такой помпой, какой прежде удостаивались лишь фильмы сановных классиков соцреализма.

Элем Климов

В этой неоднозначной ситуации у **Ермаша** были и вправду, что называется, основания для надежд на относительную лояльность нового кинематографического избранника к «руководящей линии».

В своей «тронной» речи, которая одновременно станет и его первым публичным выступлением, **Климов** заявит о своем искреннем намерении не допускать конфронтации. Однако тут же ясно даст понять, что у его готовности идти на компромисс есть четкие границы, преступать которые он нисколько не намерен. Далее изложит программу действий (и в дальнейшем будет следовать ей упорно и строго по пунктам), обозначив стратегически важные «объекты» и проблемы, требующие немедленного вмешательства СК: «полка», цензура, авторское право, ВГИК.

16 мая **Климов** предъявит зав. Отделом культуры ЦК **Юрию Воронову** список кандидатов в состав секретариата правления. В этот же день состоятся его выборы и первое, уже закрытое заседание. Состав секретариата будет обновлен более чем на 60 %[2].

Любовь АРКУС

примечания

[1] «Перед съездом у меня были консультации на высшем уровне относительно кандидатуры на пост первого секретаря СК. Лев Кулиджанов был человеком очень лояльным, терпимым, уважительным и стиль его работы не отвечал, как тогда говорили, духу времени. Он не рвался ничего перестраивать, а потому наверху им были недовольны. Климова предложил я, так как считал, что из всех приемлемых кандидатур лишь у него есть шанс быть избранным на съезде. У Юрия Воронова, зав. Отделом культуры ЦК, возражений не было». **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

[2] В секретариат правления будут избраны: **В. Абдрашитов, О. Агишев, А. Алиев, А. Баталов, М. Беликов, Р. Быков, И. Гелейн, А. Герасимов, М. Глузский, Б. Головня, А. Гребнев, Е. Григорьев, Р. Григорьева, И. Грицюс, В. Демин, М. Звирбулис, Р. Ибрагимбеков, Э. Ишмухамедов, К. Калантар, К. Кийск, К. Лаврентьев, Я. Лапшин, П. Лебешев, В. Лисакович, И. Лисаковский, В. Мельников, Б. Метальников, К. Мухамеджанов, Х. Нарлиев, В. Нахабцев, В. Никифоров, Ю. Норштейн, Т. Океев, Г. Панфилов, В. Петров, А. Плахов, С. Соловьев, Е. Ташков, В. Тихонов, М. Ульянов, О. Уралов, И. Хейфиц, Ф. Хитрук, Д. Худоназаров, В. Черных, В. Чуря, Г. Чухрай, К. Шахназаров, Э. Шенгелая.**

май, 17

21

При СК СССР создана постоянно действующая Конфликтная комиссия по творческим вопросам. Председателем комиссии избран Андрей Плахов

Главная задача Конфликтной комиссии – рассмотрение «персональных дел» так называемых «полочных» фильмов с последующим выпуском их в прокат. В одних случаях речь идет о реабилитации картин, «осужденных» безоговорочно и навечно, в других – о восстановлении авторских версий, искалеченных цензурными купюрами, в третьих – о широком выпуске на экран фильмов «формального проката», то есть получивших низкую категорию и, соответственно, малый тираж копий.

Приступая к освобождению «полочных» картин, комиссия предполагает, что их окажется не более двух-трех десятков. Однако вскоре выяснится, что картины, чьи названия были на слуху, – лишь видимая часть айсберга. За четыре года существования комиссии ею будет легализовано и реабилитировано 250 картин, так или иначе пострадавших от цензуры.

феномен «полки» в советском кино

Феномен «полки» мог возникнуть только в стране, где ни одна сторона не несла ответственности за экономический результат. В «сомнительных» для себя случаях государственные чиновники предпочитали списать в убыток вложенные в производство деньги, лишь бы не допустить того, чтобы на зрителей было оказано «вредное» с идеологической точки зрения воздействие. Но поскольку запрет готовой картины считался мерой экстраординарной, крамолу старались уничтожать в зародыше, на уровне сценария, а «ошибочные» эпизоды переснимать или вырезать.

Поводы для цензурного вмешательства и запрета могли быть различными: 1) идеологические ошибки (*Строгий юноша* **Абрама Роома**, *Тугой узел* **Михаила Швейцера**, *Застава Ильича* **Марлена Хуциева**, *История Аси Клячиной...* **Андрея Кончаловского**, *Три дня Виктора Чернышева* и *Иванов катер* **Марка Осепьяна**, *Вторая попытка Виктора Крохина* **Игоря Шешукова**, *Комиссар* **Александра Аскольдова** – решение об их «полочном» статусе принималось с санкции облеченных властью партийных органов, от ЦК КПСС до райкома); 2) несоответствие эстетическим канонам «соцреализма» (*Цвет граната* **Сергея Параджанова**, *Мы* **Артура Пелешяна**, *Короткие встречи* и *Долгие проводы* **Киры Муратовой**, *Лес* **Владимира Мотыля**, *Интервенция* **Геннадия Полоки** – социальный реализм, авторский кинематограф, традиции эксцентрики были равно неприемлемы); 3) несоответствие официальному представлению о морали (*Любить* **Михаила Калика**, *Осень* **Андрея Смирнова**); 4) вмешательство заинтересованных ведомств – от Министерств обороны и атомной энергетики до Министерства сельского хозяйства (*Только три ночи* **Георгия Егиазарова**, *Трясина* **Григория Чухрая**[1]); 5) давление республиканских кинокомитетов (*Тризна* **Булата Мансурова**, *Родник для жаждущих* **Юрия Ильенко**)[2]; 6) эмиграция авторов

(сценаристы **Александр Галич**, **Василий Аксенов**, режиссеры **Борис Фрумин**, **Михаил Калик**, **Михаил Богин**, **Андрей Тарковский**) и в целом их очевидная «неблагонадежность» (**Сергей Параджанов**, **Александр Сокуров**, **Кира Муратова**).

Особенно активно «полка» пополнялась в хрущевскую «оттепель» (только в 1968 г. закрыты сразу 10 картин)[3]. С 1969 г. количество «полочных» фильмов пошло на убыль — функцию предварительной цензуры взяла на себя сценарная коллегия Госкино и студийная редактура. Проекты старались не доводить до состояния «полочных», так как студиям надо было выполнять план и получать премии, а не выговоры и прочие неприятности. «Серые фильмы», которые в начале 1980-х гг. создали так называемый «вал» даже лучших киностудий, явились прямым следствием не столько «полки» как крайней репрессивной меры, сколько «профилактической» деятельности инстанций, старающихся эту «полку» предотвратить.

Слабость монструозной системы «застойного» аппаратного контроля обнаружилась еще до Пятого съезда, когда после долгих мытарств на экран выпустили *Агонию* **Элема Климова**, *Проверку на дорогах* **Алексея Германа**, *Тему* **Глеба Панфилова**.

Конфликтная комиссия играет одну из первых ролей в процессе демонтажа института цензуры. Не являясь государственной организацией и формально не обладая властью, она становится влиятельной силой, формирующей общественное мнение. По каждой картине комиссия готовит экспертное заключение, которое направляется в секретариат СК, и далее в Госкино. Там, в свою очередь, самостоятельно или после консультации в ЦК (если резолюция «запретить» принята на высшем уровне) санкционируют выпуск картины на экран. Но поскольку «хозяйственный» механизм выпуска (восстановление авторской копии, печать тиража и т. д.) не подконтролен комиссии, то ряд реабилитированных фильмов фактически так и останется в тени. Тем не менее, восстанавливая историческую справедливость и устраняя «белые пятна», Конфликтная комиссия[4] по существу заново создает историю советского кинематографа. Последующий исследовательский труд **Валерия Фомина** и его коллег по Институту киноискусства расширит историческое понятие «полки».

Комиссия прекратит существование к 1990 г., когда станет актуальным конфликт принципиально нового типа, а именно «художник — продюсер». Решать его надлежит уже не на этико-эстетической, а на правовой основе.

Любовь АРКУС, Андрей ПЛАХОВ

примечания

[1] По свидетельству членов Конфликтной комиссии, в этих случаях ведомства действовали по принципу «телефонного права» и никаких документов о своем вмешательстве (в отличие от официальных запретов Госкино) не оставляли.

[2] В республиках (кроме Грузии и отчасти Прибалтики) идеологический диктат был еще более жестким, чем в Центре: кинематографисты существовали в режиме двойной цензуры, подвергаясь идеологическим бесчинствам местных властей. Дежурным обвинением последних был национализм. Как свидетельствует **Александр Камшалов** в записке о «полочных» фильмах, представленной **Александру Яковлеву** 7 августа 1986 г., «фильм «Долгие проводы» лег на полку по решению ЦК КПУ, фильм «Заячий заповедник» — по решению Совмина УССР, фильм «Тризна» («Кулагер») закрыли по личному указанию первого секретаря ЦК КП Казахстана Кунаева».

[3] В чем нет парадокса — в гораздо более страшные времена для «полки» и не могло быть особенных оснований: запуск картины в производство был возможен только при самом тщательном контроле со стороны властей (в особенности после марта 1937 г., директивного письма **Сталина Шумяцкому** по поводу утверждения сценариев). Гораздо более либеральная система при **Хрущеве**, а затем при **Брежневе** и приводила к тому, что «неприемлемость» того или иного фильма выяснялась, когда он уже был снят и смонтирован.

[4] Прежде всего **Андрей Плахов**, **Ирина Рубанова**, **Елена Стишова**, **Татьяна Хлоплянкина**, **Лилия Маматова** и секретарь комиссии **Карина Галимурза**. Всего же в составе комиссии было 19 человек, среди них — **Али Хамраев**, **Владимир Меньшов**, **Николай Губенко**, **Андрей Смирнов**, **Одельша Агишев**, **Леонид Гуревич**, **Никита Михалков**.

май, 17

22

В Тбилиси, на киностудии «Грузия-фильм», состоялся первый тайный просмотр «Покаяния»*

Борьба за легализацию *Покаяния* начинается сразу после Пятого съезда — по стечению обстоятельств. Оказавшись в командировке в Тбилиси, **Андрей Плахов**, имеющий некие смутные представления о «тайной» антисталинистской картине **Тенгиза Абуладзе**, просит **Резо Чхеидзе**, режиссера и директора «Грузия-фильм», организовать просмотр. Уже известно о неприятном разговоре, состоявшемся между **Михаилом Горбачевым** и **Эдуардом Шеварднадзе** по поводу фильма, а потому принимаются все возможные меры предосторожности. Тем не менее картину смотрит не меньше двадцати зрителей, что чревато новыми неприятностями[1].

Асино счастье, 1966, восст. и вып. в 1988 — *История Аси Клячиной...*

Мне двадцать лет, 1964, восст. и вып. в 1988 — *Застава Ильича*

Ангел, 1967, к/м, восст. и вып. в 1987 в к/а *Начало неведомого века*

Комиссар, 1967, вып. в 1988

Скверный анекдот, 1966, вып в 1987

Интервенция, 1968, восст. и вып в 1987

Долгие проводы, 1971, вып. в 1987

Ошибки юности, 1978, восст и вып в 1988

Вторая попытка Виктора Крохина, 1977, вып. в 1987

Только три ночи, 1969, вып в 1989

Иванов катер, 1974, восст. и вып. в 1987

Одинокий голос человека, 1978, вып в 1987

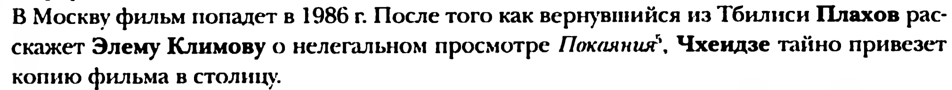
история создания «Покаяния»

Фильм, самим фактом своего появления свидетельствовавший о неотвратимо приближающейся гибели Империи, до 1985 г. тщательно скрывался от столичных цензоров. Производство фильма, который вскоре прогремит под именем *Покаяние*, вряд ли было возможным без личного патроната **Шеварднадзе**, в ту пору первого секретаря грузинского ЦК. Он поддерживал фильм с самого начала, после прочтения синопсиса, и фактически выступил тайным продюсером картины. Желая оградить будущий фильм от вмешательства центральных парторганов, **Шеварднадзе** нашел единственно возможный способ выпустить картину, минуя Москву: *Покаяние* снималось по заказу грузинского телевидения и им же финансировалось[2]. Это избавило авторов от необходимости утверждать сценарий в Москве, союзный кинокомитет лишь уведомили о том, что **Абуладзе** приступает к съемкам нового фильма.

Съемочная группа отправилась в четырехмесячную экспедицию в Батуми, откуда вернулась фактически ни с чем – забракованный по вине проявочной лаборатории материал превысил пять тысяч метров. К тому же фильм лишился одного из главных актеров – **Гега Кобахидзе**, игравший Торнике, внука Варлама, был арестован за участие в захвате самолета в батумском аэропорту. По Тбилиси распространился слух, что съемки остановлены грузинским КГБ[3]. Но 31 января 1984 г., в день своего шестидесятилетия, **Абуладзе** получил телеграмму от **Шеварднадзе** с пожеланием успешного завершения работы.

В марте, после того как был найден новый актер на роль Торнике (**Мераб Нинидзе**), съемки возобновили. Фильм снят фактически за пять месяцев и в декабре 1984 г. показан на «Грузия-фильме» республиканскому ЦК. В картину предложили внести всего две несущественных поправки. Тем не менее, чтобы сохранить авторский вариант *Покаяния*, **Сосо Цискаришвили**, друг **Абуладзе**, тайно сделал копию на видео. Республиканский телерадиокомитет и Госкино Грузии приняли картину в конце декабря 1984 г., в середине мая 1985 г. планировалось устроить премьеру на грузинском ТВ. Однако премьера, как и представление фильма в союзные Гостелерадио и Госкино, не состоялась – накануне по Тбилиси странным образом разошлись видеокопии с единственной кассеты, которая хранилась дома у **Абуладзе**. Это дало повод республиканскому КГБ напрямую довести информацию о *Покаянии* до **Горбачева**[4].

На съемках фильма *Покаяние*



В Москву фильм попадет в 1986 г. После того как вернувшийся из Тбилиси **Плахов** расскажет **Элему Климову** о нелегальном просмотре *Покаяния*[5], **Чхеидзе** тайно привезет копию фильма в столицу.

Именно *Покаянию* будет суждена роль величественного финала эпохи советского кино. С его именем и под его знаменем откроется первая страница новейшей истории.

Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «В зале нас с Абуладзе и Чхеидзе было трое, но в будку киномеханика набилось человек двадцать, прослышавших о тайном показе картины. Смотреть фильм было запрещено «под страхом смерти». (**Из интервью с Андреем Плаховым**)

[2] Гостелерадио Грузии располагало двумя эфирными часами в год, не контролируемыми союзным телерадиокомитетом. Их формально использовали для заказа на *Покаяние*. Для съемок из бюджета Грузии была выделена огромная по тем временам сумма – 900 тысяч рублей.

[3] Сотрудники грузинского КГБ обнаружили сценарий *Покаяния* при обыске в квартире **Кобахидзе**. **Шеварднадзе** получил докладную записку, в которой говорилось о необходимости уничтожить сценарий и отснятый материал фильма **Абуладзе**. Вопрос был замят хитрым партаппаратовским способом: бумагу спустили вниз без резолюции **Шеварднадзе**.

[4] Председатель КГБ Грузии направил донос своему столичному начальству о том, что **Абуладзе** при содействии **Шеварднадзе** снял «антисоветский фильм». Председатель союзного КГБ доложил об этом **Горбачеву**, что и послужило поводом для разговора Генерального секретаря с **Шеварднадзе**.

[5] «После просмотра фильма мы полночи разрабатывали план действий. Вернувшись в Москву, я узнал, что назначен председателем Конфликтной комиссии. Я рассказал о «Покаянии» Климову. Мы созвонились с Чхеидзе, он на свой страх и риск вытащил картину из сейфа...» (**Из интервью с Андреем Плаховым**)

май, 18 23

Открывается 39-й МКФ в Канне. Здесь вновь пересекаются пути Сергея Бондарчука и Андрея Тарковского

В конкурсе Каннского фестиваля, который проходит вскоре после Пятого съезда кинематографистов, от советского кино представительствует «антигерой» съезда, режиссер **Сергей Бондарчук** с *Борисом Годуновым*. Фильм был рекомендован и отобран до всех революционных событий. На ходу пытался перестроиться «Совэкспортфильм», который на каннском рынке одновременно торговал *Проверкой на дорогах* и *Одиночным плаванием*, *Битвой за Москву* и *Иди и смотри*. Тематически фильм **Бондарчука**

Сергей Бондарчук. Пресс-конференция на МКФ в Канне

удачно вписывается в фестивальный контекст. Авторы многих конкурсных фильмов обращают взгляд в историческое прошлое: так, *Миссия* **Ролана Жоффе**, в итоге получающая «Золотую пальмовую ветвь», рассказывает об испано-португальской колонизации южноамериканского континента, **Маргарет фон Тротта** делает **Розу Люксембург** героиней своей одноименной картины. Однако *Борис Годунов* не имеет в Канне успеха: критика упрекает его в архаичности, отсутствии энергии, в «телевизионной» эстетике[1]. Но и то вяло, без энтузиазма. **Бондарчук** воспринимается как уже очень немолодой и, вероятно, очень усталый классик — неудачи такого рода хорошо известны и, в той или иной степени, составляют особую проблему для любой национальной кинематографии.

Борис Годунов

Поскольку в Канн из СССР обычно допускались только особо проверенные журналисты, и этот год еще не становится исключением, информация о неуспехе *Годунова...* не попадет в фестивальные отчеты. Советская пресса так же старательно умолчит и о том, что Швеция представила на конкурс *Жертвоприношение* **Андрея Тарковского**, получившее Большой специальный приз жюри[2]. Сам режиссер в тот момент уже болен, на фестивале отсутствует, и награда вручается его сыну **Андрею**.

Так получит развитие и завершение «каннский сюжет» взаимоотношений **Тарковского** и **Бондарчука**. А впервые Канн свел их три года назад, когда *Ностальгия* участвовала в конкурсе. **Бондарчук** входил в жюри, и **Тарковский** не сомневался, что тот по заданию, полученному в Москве, «предпринял все от него зависящее, чтобы фильм не получил награды»[3]. Установить, в какой степени это соответствует действительности и где реальность подменяется апокрифом, и впоследствии будет практически невозможно.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] «На пресс-конференции в Канне критики заметили, что по манере исполнения, по техническим характеристикам «Борис Годунов» Бондарчука — это типичный телефильм, и, вероятно, он предназначался для ТВ. Эти замечания журналистов привели Бондарчука в замешательство и ярость. Он парировал, что не делит фильмы на телевизионные и кинематографические, а лишь на хорошие и плохие. Советский режиссер заявил, что он против режиссеров, которые используют только крупные планы и равнодушны к воссозданию исторических сцен». (**«Русская мысль», 6 июня 1986 г.)**

[2] Ни в одной из просмотренных редакцией публикаций (включая центральные издания: «Канн под прицелом «Кэннона»//Известия, 12 июня; «Тень от пальмовой ветви»//ЛГ, 11 июня; «Одиночество в толпе»//Труд, 8 июня) — нет упоминания о *Жертвоприношении.*

[3] **«Le Monde», 18 декабря 1984 г.**

май, 21

24

Пятому съезду дана партийная оценка. В ЦК направлена Записка по его итогам

Отдел культуры ЦК КПСС направляет в ЦК Записку по итогам Пятого съезда кинематографистов. Партийная оценка кинематографической революции, как ни странно, почти совпадает с мнением умеренного большинства в СК: одобрив «в целом» пафос съезда как перестроечный и потому верный, авторы Записки, тем не менее, осуждают отдельных ораторов за экстремизм и перегибы. В частности, критика «киногенералов» (**Сергея Бондарчука**, **Станислава Ростоцкого**, **Льва Кулиджанова** и др.) признана «чрезмерно резкой и к тому же несправедливой». С этого момента события в кинематографе становятся предметом пристального внимания и невидимой глазу кинематографистов закулисной борьбы на Старой площади. Главные действующие лица: секретарь ЦК КПСС **Александр Яковлев** — правая рука генсека, прогрессист и либерал, сторонник реформ и их вдохновитель; секретарь ЦК КПСС **Егор Лигачев** — ретроград и отступник, реликт ушедшей эпохи и ее страстный приверженец; а также заведующий сектором кино в Отделе культуры ЦК КПСС **Александр Камшалов**. Последнему приходится демонстрировать недюжинные навыки в искусстве маневра между «правым» и «левым» флангом, по возможности сохраняя центристскую позицию и пытаясь предугадать возможный ход развития событий, который становится все более и более непредсказуемым.

Любовь АРКУС

май, 29

25

Через месяц после чернобыльской катастрофы в ЦДК состоялась премьера

Когда *Письма мертвого человека* будут удостоены Государственной премии РСФСР и множества престижных международных наград, не редкостью станут кулуарные разговоры об их «конъюнктурности». Но тем, кто знает историю создания фильма, хорошо известно, насколько далек был **Константин Лопушанский** от конъюнктурных соображений, и насколько

фильма Константина Лопушанского «Письма мертвого человека»*. Прогрессивная общественность приветствует «пророка в своем отечестве», пресса встречает фильм восторженными публикациями. «Письма...», воспринятые критикой как обещание «новой волны», вскоре станут фестивальным шлягером

далек был его замысел начала 1980-х гг. от реального шанса на реализацию, какая уж там Государственная премия... Во-первых, сам дебютант не вызывал доверия – ученик и убежденный последователь **Андрея Тарковского**, к тому времени уже «невозвращенца». Во-вторых, не сулил ничего хорошего и сценарий: мир после атомной катастрофы, где в бункерах и среди радиоактивных руин дотлевают останки человеческих жизней, заставлял вспомнить пьесы и романы **Сэмюэла Беккета**, фильмы вроде *Уик-энда* **Жан-Люка Годара** или *Семени человеческого* **Марка Феррери**.

А потому в течение нескольких лет тянулась обычная студийная волынка: сценарий мочалили бесконечными поправками, требовали внести ноту «исторического оптимизма», локализовать действие «на отдельном острове», особо подчеркнуть, что все события происходят вдалеке от Советского Союза и стран соцлагеря, желательно – на территории блока НАТО.

Однако меняется политическая ситуация в стране. Руководство, осознавшее свою несостоятельность в гонке вооружений, развязывает антивоенную истерию. Эсхатологические мотивы (прежде безоговорочно проклинаемые как явление буржуазного упадочнического искусства) пронизывают всю официозную публицистику: в лексикон журналистов и политологов прочно входит понятие «ядерная зима». Теперь апокалиптические видения **Лопушанского** не считаются плодом больного воображения мизантропа-модерниста – напротив, его фильму отведено почетное место в тематическом плане студии как находящемуся «на магистральной линии» советского перестроечного киноискусства. По сути, картине придан статус госзаказа.

Показанный в мае 1986 г., фильм **Лопушанского** точно совпадает не только с установками официальной идеологии, но и с умонастроениями интеллигенции начала перестройки, со свойственными именно этому периоду катастрофическими ожиданиями. Взрыв в Чернобыле, поражение в Афганистане, поднимающаяся волна обличений и разоблачений разрушили официозный миф о самой могучей стране, которая теперь начинала все больше походить на гигантского монстра, агонизирующего на бескрайних ледяных просторах, заваленных грудами ржавого железа, разрушенного бетона и ядерных отходов. В *Письмах...* дан образ именно российской катастрофы: немытые люди, закутанные в тряпье, подземный бункер с громоздкой системой запоров, неуклюжие противорадиационные балахоны, допотопные противогазы. Весь этот катастрофический дизайн кажется извлеченным из кладовых нашей генетической памяти о войнах, революциях, голоде и насильственных депортациях.

Здесь безжалостной стихии иррационального разрушительного хаоса, в согласии с российской традицией, вроде бы наивно противопоставлена столь же иррациональная вера в чудо. Ларсен, герой фильма, по сути – не врач, а врачеватель душ, и в гибнущем мире замещает некоего «нового святого», призывающего невинных детей поверить в то, что где-то на Земле есть еще чистый, не отравленный смертоносной радиацией снег... Эта, прежде всего религиозная, впоследствии картина будет восприниматься и вправду как некое «письмо» из безвозвратно ушедшего прошлого. Как последний всплеск романтических надежд на то, что именно духовность обновит гибнущий мир. Фильм **Лопушанского** – вероятно, последний со времен эпопей **Сергея Эйзенштейна** пример того, как устремления художника отчасти совпадают с требованиями выдвинутого временем «социального заказа», а отчасти – приноравливаются к ним.

Письма мертвого человека

Олег КОВАЛОВ, Наталья СИРИВЛЯ

июнь, 4

26

Даешь шедевры мирового кино в советском прокате! Против «Анжелики» и «Танцора диско» теперь выступает ЦК КПСС: выходит специальное Постановление «О недостатках в покупке и прокате зарубежных фильмов», предписывающее в течение трех месяцев внести в Совмин СССР предложение о перестройке проката

Положение дел с прокатом зарубежных фильмов в стране к началу перестройки, действительно, удручающее. От всего мирового кинематографа в 1970-е и ранние 1980-е гг. у нас представительствовали индийские, арабские, мексиканские мелодрамы, французские комедии и восточноевропейские кальки с западных жанровых образцов.

На самом излете «застоя» советский кинопрокат, в условиях жесточайшего дефицита современного мирового кино и падения кинопосещаемости, неслучайно был вынужден обратиться к давно проверенным зарубежным фильмам 1960-х гг. Повторно были выпущены на экран и опять собрали немалую аудиторию *Спартак*, *Развия*, *Черный тюльпан*, *В джазе только девушки*, *Седьмое путешествие Синдбада*, *Анжелика, маркиза ангелов* и *Анжелика и король* (вкупе с еще тремя сериями, ранее не известными отечественным зрителям). Причем *Спартак* за два своих выхода в советский кинопрокат не смог добрать всего лишь 0,2 млн. зрителей для того, чтобы,

Тарзан

Лимонадный Джо

Сыновья большой медведицы

Фанфан-тюльпан

Черные очки

Чистыми руками

Танцор диско

По следу «Тигра»

Анжелика и король

Господин Крюшо в Нью-Йорке

наконец, обогнать абсолютного рекордсмена по сборам в СССР – мексиканскую мелодраму *Есения* (по 91, 4 млн. на серию).

Еще до Пятого съезда (в ноябре 1985 г.) «Комсомольская правда» опубликовала программную статью **Юрия Гейко** «Зачем к нам пришла Анжелика?», где героиня невиннейшей французской безделки превратилась в зловещий символ западного масскульта, отвлекающего, при попустительстве государства, наших зрителей от подлинных художественных ценностей. С одной стороны, появление такой статьи в центральной газете свидетельствовало о генеральной «смене курса»[1]; с другой стороны, выразило действительные представления художественной интеллигенции о том, что она должна и может внедрить в народ свои культурные пристрастия. Чуть позже их вполне разделил климовский секретариат, считавший своим долгом переориентировать косную закупочную комиссию на приобретение «значительных произведений искусства» и провести разъяснительную работу с директорами кинотеатров и руководителями киносети, ошибочно отдающими предпочтение развлекательному кино.

Партийные кураторы также проявили неожиданный энтузиазм в деле борьбы с коммерциализацией зарубежного проката. Так или иначе, необходимо было демонстрировать «новое мышление», и, возможно, изо всех гипотетических «перестроечных» плацдармов этот показался наиболее безобидным и легкодоступным.

28 мая 1986 г. секретариат ЦК КПСС с участием представителей Госкино СССР, СК СССР и «Совэкспортфильма» рассмотрел состояние кинопроката в стране и подверг резкой критике прокатную политику Госкино. В Кинокомитете началось, как и положено, обсуждение «мер по улучшению кинообслуживания населения». Чиновники приступили к консультациям с крупнейшими специалистами по зарубежному кино о стратегии предстоящих закупок[2]. Таким образом, инициатива возвращения отнятых художественных ценностей встретила поддержку именно в тех кабинетах, где в течение многих десятилетий принимались решения запрещать к показу и прокату лучшие достижения мирового кино. Так, почти пародийно, завершилась длительная история насильственной разлуки отечественного зрителя с мировым кинопроцессом.

В разные десятилетия качественное и количественное присутствие зарубежного кинематографа на нашем экране было неодинаково. 1920-е гг. «позволили» себе роскошь дифференцированного проката – мелодрамы, комедии и вестерны не вытесняли шедевры немецкого экспрессионизма. После свертывания нэпа репертуарный паек резко оскудел, «излишества» определялись прихотями Главного Зрителя Страны. Демонстрация новых фильмов **Чарли Чаплина** – скорее, исключение для 1930-х гг. У нас не знали ни **Грету Гарбо**, ни **Марлен Дитрих** – их экранные образы, пронизанные чувственным томлением или откровенным эротизмом, в стране Советов были сугубо неуместны. Новый кинобум пришелся на вторую половину 1940-х гг., когда на экраны вышли фильмы из вывезенного киноархива поверженной нацистской Германии. Их окрестили «трофейными», уже не представляя, что зарубежный фильм можно просто купить для проката, – нет, его можно лишь с боем отбить у врага.

Старшее поколение с ностальгией вспоминает обычно *Тарзана*, *Девушку моей мечты* и *Сестру его дворецкого*. Но среди «трофеев» были и *Дилижанс* **Генри Форда**, и *Ярость* **Фрица Ланга**, и фильмы, «культовые» для будущих «стиляг» – вроде *Бурных двадцатых* с **Хэмфри Богартом**. Столь широкий жест был вызван не либеральностью режима: просто *Тарзан* успешнее пополнял казну, чем *Клятва*. Но при репрессивном строе идеология важнее экономики – и бреши в «железном занавесе» были закрыты.

С хрущевской «оттепелью» начался регулярный прокат фильмов капиталистических стран – преимущественно Франции и Италии, чей кинематограф был на подъеме и чьи коммунистические партии считались наиболее влиятельными. Каждый мог найти здесь свое – снимками **Жерара Филипа** и **Ива Монтана** бойко торговали спекулянты, и шиком считалось сводить любимую девушку «на неореализм». Тогда, кажется, единственный раз в советской истории шедевр киноискусства был куплен для проката по требованию зрителей, увидевших *Ночи Кабирии* на Неделе итальянского кино в Москве (позже, однако, СССР отказался приобрести *Сладкую жизнь*, чем вызвал недоумение зарубежных коммунистов, искренне не понимавших, отчего страна социализма прячет от зрителей антибуржуазный фильм).

Но уже наметилась трещина между советским прокатом и зарубежным кино. Если *Похитители велосипедов* еще можно было истолковать как обличение буржуазного строя, то к привезенным в Москву фильмам *Дорога* и *Хиросима, любовь моя* традиционные критерии социального реализма были неприменимы. По мере своего мощного развития экзистенциальное кино теряло всякие шансы быть представленным в советском прокате.

Кроме того, художник из капстраны, каким бы «прогрессивным» он ни был, всегда и по определению оставался на подозрении у властей. Любой его «проступок» имел прокатные последствия: фильмы снимали с экрана или просто не покупали. В то же

время «социалистические» паспортные данные позволяли проникать в наш прокат крамольным картинам – *Каналу* **Анджея Вайды**, *Настоящему концу большой войны* (в советском прокате – *Этого нельзя забыть*) **Ежи Кавалеровича**, *Человеку на рельсах* **Анджея Мунка** и др. Главным критерием, которым руководствовались при закупке того или иного западного фильма, являлась верность его авторов социальному реализму. Масла в огонь подливал **Никита Сергеевич**, маниакально разоблачавший абстракционизм, а с ним и все прочее «современное искусство». Идеологический аппарат объявил, что кино Запада поражено раковой опухолью модернизма, и прорвавшийся в прокат фильм *Рокко и его братья* со скандалом сняли с экранов.

Когда «сняли» самого **Хрущева**, грянула беспрецедентная акция – на экраны, словно «задержанная доставкой», вышла целая обойма шедевров: *Дорога* **Федерико Феллини**, *Пепел и алмаз* **Анджея Вайды**, *Крик* и *Затмение* **Микеланджело Антониони**, *Земляничная поляна* **Ингмара Бергмана**, *Расемон* **Акиры Куросавы** и др. Оперативно стали покупаться фильмы-призеры Каннского фестиваля: *Шербурские зонтики* **Жака Деми**, *Мужчина и женщина* **Клода Лелуша**. Но «эстетическая оттепель» ненадолго пережила политическую. Вскоре эти покупки объявили идейной ошибкой, а после «чехословацких событий» с подобной практикой было и вовсе покончено[3].

В конце 1960-х гг. на Западе возникло и стало даже модным направлением «политическое кино». Оно так бичевало империализм, что советские догматики, казалось, могли перевести дух, если бы эти «прогрессивные» фильмы не несли в себе опасные ассоциации. Самозабвенный идеолог полицейского государства из фильма *Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений* был знаком зрителю не понаслышке, а другая картина **Элио Петри**, *Рабочий класс идет в рай*, где режим превращает рабочего в придаток машины, столь красноречиво говорила «о главном», что о выпуске ее в советский прокат не могло быть и речи.

Но не столько политика, сколько поэтика блокировала путь на советские экраны самым значительным зарубежным картинам. Фильм **Бернардо Бертолуччи** *1900* – вполне марксистский, но эротизм и эстетика шоковых ударов делали невозможным его прохождение через советскую цензуру. Когда наши идеологи проклинали бушующие на экранах Запада «секс и насилие» – они ограждали зрителя не от порнографии, а от фильмов *Смерть в Венеции* и *Последний киносеанс*. Жертвой филистерской культурной политики, как бы стоящей на страже общественной нравственности, стали гуманистические фильмы, протестующие как раз против насилия: *Гибель богов*, *Полуночный ковбой*, *Маленькой большой человек*. От зрителя в очередной раз отобрали целый мир.

Для нормального кровообращения проката следовало бы покупать и самые громкие «хиты», и ленты больших мастеров. Но не приобретались ни *Челюсти* **Стивена Спилберга**, ни *Блоу ап* **Антониони**. Предпочтение отдавалось «серединке» – кальке с известных образцов; подделке, а не оригиналу. Вместо фильма об акуле-людоеде шла картина о ките-убийце, вместо американских вестернов – фильмы «про индейцев», созданные в ГДР, вместо триллеров **Альферда Хичкока** – польский фильм *Преступник и барышня* (в советском прокате – *Девушка из банка*).

С «сомнительным» жанром советский зритель часто знакомился через пародию на него. Так, серия картин о Фантомасе пародировала фильм о Джеймсе Бонде *Доктор Но*, а зрительский голод по вестерну долгие годы утоляла чешская пародия *Лимонадный Джо*. Вполне всерьез воспринимались пародийные фильмы *Большие гонки*, *Бей первым, Фредди!*, *Лев готовится к прыжку*, *Призрак замка Моррисвиль*, *Конец агента*.

Перед 1986 г. убожество зарубежного репертуара стало настолько очевидным, что сподвигло кинематографических чиновников сделать несколько знаковых приобретений (*Репетиция оркестра* **Феллини**, *Осенняя соната* **Бергмана**, *Мой американский дядюшка* **Алена Рене**). Конечно, подобные жесты не спасали положения: дефицит современных зарубежных фильмов был ощутим. Но к середине 1980-х гг. этот дефицит начал мало-помалу компенсироваться «черным видеорынком».

После перестроечного Постановления в прокат – и чем дальше, тем больше – действительно станут выходить значительные зарубежные фильмы. Большинство из них можно уподобить отечественным «полочным» – то есть, по той или иной причине, не дозволявшимся ранее. В 1986 г. будут выпущены *Пропавший без вести* **Коста-Гавраса**, прежде проклинаемого советской идеологией; *Соседка* и *Веселенькое воскресенье* **Франсуа Трюффо**; *Бал* **Этторе Сколы**; *Воскресенье за городом* **Бертрана Тавернье** и др. В 1987 г. – *Скромное обаяние буржуазии* **Луиса Бунюэля** (сценарий был напечатан у нас еще в 1975 г., но до сих пор ни одного фильма **Бунюэля** в прокате не было), *Фавориты луны* прощенного «отъезжанта» **Отара Иоселиани**, *И корабль плывет* **Феллини**, *Там, где мечтают зеленые муравьи* **Вернера Херцога**, *Тоска Вероники Фосс* **Райнера Вернера Фассбиндера**, *Поездка в Индию* **Дэвида Лина** (ранее предававшегося анафеме за экранизацию «Доктора Живаго»), *Глория* **Джона Кассаветиса**, *Подлинная история дамы с камелиями* (с небольшими

купюрами эротических моментов) **Мауро Болоньини**. В 1988 г. выйдут *8 ½* (ровно через 25 лет после своего незапланированного и скандального триумфа на Московском кинофестивале 1963 г.) и *Джинджер и Фред* **Феллини**, *Семь самураев* **Куросавы**, *Орфей* **Жана Кокто**, *Красная пустыня* **Антониони**, *Разговор* **Френсиса Форда Копполы**, *Полет над гнездом кукушки* **Милоша Формана** (американский шедевр почти догонит по количеству зрителей кассового чемпиона «советской полки» *Покаяние*) и его же *Амадей*, а также *Жертвоприношение* посмертно реабилитированного **Андрея Тарковского**, *Легенда о Нараяме* **Сехэя Имамуры** (картина, которая нанесет самый ощутимый удар по моральным запретам советского кинопроката, достигнет высоких по тем временам кассовых показателей — по 21,1 млн. на серию), *Париж, Техас* **Вима Вендерса**, *Четверо друзей* **Артура Пенна** (на самом деле, фильм был куплен шестью годами ранее), *Сальвадор* **Оливера Стоуна** и др.

Однако, как и в случае с отечественными запрещенными фильмами, наконец-то ставшими достоянием зрителей, большинство этих запоздалых «подарков» народ встретит без ожидаемого энтузиазма. Прокатчики не соберут денег от проката шедевров, о чем будут открыто заявлять на различных совещаниях. В «Советской культуре» появятся отклики киноведов на письма возмущенных зрителей, пришедших «скоротать вечерок», и отнюдь не обрадованных навязанным им **Бунюэлем**. Как это обычно бывало во времена «кампаний», неуемное усердие чиновников порождает так называемые перегибы, доводящие до абсурда вполне разумные решения — в частности, в этот период из проката изъято 250 развлекательных картин. А ведь отсутствие фильмов первого ряда в советском репертуаре вовсе не означало, что народ жаждет в неограниченном количестве потреблять качественное авторское кино. И что он, только дай ему волю, **Лукино Висконти** и **Фассбиндера**, а не «милорда глупого с базара понесет». Кроме того, кровеносные сосуды, соединявшие организм нашей кинокультуры с мировым кинопроцессом, были перерублены слишком давно — потребуется время и специальные усилия для того, чтобы постепенно приучить зрителя к кинематографу, с которым он был разлучен долгие годы.

Олег КОВАЛОВ, Сергей КУДРЯВЦЕВ

примечания

[1] «Пришло время громить Министерства вообще и Госкино в частности. Первоначальный замысел творцов перестройки, Горбачева и Яковлева, состоял в том, что нужно все отрицательные эмоции, которые накопились в обществе, направить на государственные органы управления — и тем самым спасти партийные органы. Они полагали, что можно разбить одни штабы под руководством других штабов. Одним из первых камней в огород Госкино и стала эта, условно говоря, «заказная», а точнее, санкционированная, статья Гейко в «Комсомольской правде». **(Из интервью с Кириллом Разлоговым)**

[2] «Сразу после Пятого съезда меня вызвал зам. председателя Госкино по международным связям Петр Костиков: «Было бы неплохо, Владимир Юрьевич, если бы вы составили список крупных картин, которые, по вашему мнению, надо было бы приобрести для проката». Мы с ним обговорили некоторые вещи, ясно было, что «Последнее танго в Париже» или «XX век» Бертолуччи в этот список попасть не могут. Но все же, отдельные шедевры, упущенные, так сказать, в виду отдельных перегибов... Костиков был человеком умным, с интуицией, он понимал, что интеллигенция прежде всего бросится отвоевывать запретные плоды, а наверху эту инициативу поддержат. Он счел разумным упредить события, и не ошибся». **(Из интервью с Владимиром Дмитриевым)**

[3] «Мотивировкой запрета покупки того или иного фильма запросто могло стать то, что режиссер или актер что-то «не так» сказал про Чехословакию. А может быть, Элизабет Тейлор хорошо отозвалась об Израиле? — «до свидания» всем фильмам с ее участием. Симона Синьоре намеренно повернулась спиной к советскому послу, который подошел к ней на приеме? — «до свидания», мадам Синьоре, нам будет так вас не хватать... Ингрид Бергман сыграла Голду Меир — то же ждет фильмы с участием Ингрид Бергман». **(Из интервью с Сергеем Лаврентьевым)**

июнь, 5

27

Секретариат СК вмешивается в план производства фильмов на 1987 г. Тематическое планирование как препятствие на пути к решительным переменам. Первый раунд борьбы с «серыми фильмами»

Абсолютное большинство фильмов, выходящих на экран в 1986 г., не выдерживает никакой критики. Каждый сам по себе плохой фильм не является никакой катастрофой, но здесь дело не в них, а в том, что они идут валом и потоком — все на одно лицо: равно бессмысленные и с точки зрения «искусства», и с точки зрения «кассы».

Это кино безлюбое, безыдейное, бесталанное и ленивое. В нем еще мелькают лица прекрасных советских артистов, сквозь тусклую невнятицу сюжета просматриваются следы некогда мощного социального заказа, грубо «модернизированного» в соответствии с «актуальными задачами»: советские геологи (журналисты, врачи) борются с наймитами ЦРУ в какой-нибудь латиноамериканской республике (*Охота на дракона* **Латифа Файзиева**, *Выкуп* **Александра Гордона**, *Человек, который брал интервью* **Юрия Марухина**), шпионы мирового империализма, расплодившиеся как тараканы, неизменно гадят (*Золотой якорь* **Виктора Живолуба**, *Досье человека в «мерседесе»* **Георгия Николаенко**, *Лицом к лицу*

Анатолия Бобровского, *Перехват* **Сергея Тарасова**), недобитая контра строит заговоры (*Голова Горгоны* **Юрия Мастюгина**).

Поскольку производство фильма в целом занимает год, а в планы студии он попадает как минимум за два года – очевидно, что на экранах страны еще долгое время будет преобладать именно эта продукция.

СК предлагает Госкино совместно обсудить тематический план на 1987 г. и, пока не поздно, внести в него необходимые коррективы. Впервые Госкино вынуждено нарушить собственную монополию и допустить воинственно настроенных лидеров СК в святая святых – тематическое планирование и формирование репертуарного портфеля.

Практика тематического планирования в кинематографе существовала с конца 1920-х гг. 12 июля 1928 г. вышло Постановление Совета Народных Комиссаров «Об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития киноделa в РСФСР». В июле того же года Правление Совкино разработало первый тематический план, в котором жестко регламентировалась тематическая направленность будущих фильмов: на первом месте фильмы общеполитического характера (15), затем исторические и историко-революционные (10), фильмы о культурной революции и новом быте (10), «специально-крестьянские» (6), молодежные (5), антирелигиозные (3).

Отныне любой новый фильм должен был иметь достаточное обоснование для своего появления и четко соответствовать какому-либо разделу темплана. Первыми «жертвами» нововведения стали люди, чьи замыслы признавались недостаточно актуальными или идеологически выдержанными. В их числе – экранизация «Ревизора» в постановке **Всеволода Мейерхольда** и «Дела Артамоновых» в постановке **Бориса Барнета**; фильм о **Пушкине** (сц. **Юрия Тынянова**) **Якова Протазанова**, несколько сценариев **Льва Кулешова** и многие др.

Впоследствии тематические планы создавались ежегодно, отдельно формировался перспективный, на пятилетку. Схема его утверждения оставалась неизменной вплоть до 1980-х гг. В соответствии с главным темпланом каждая студия составляла свой, исходя из режиссерских заявок и сценарного портфеля. Затем план рассматривали вышестоящие инстанции: в 1920-е гг. – это художественно-методическая комиссия при отделе кино Главискусства и киносекции Главреперткома; в 1930-е гг. – руководство ГУФКа, комиссия Оргбюро ЦК ВКП(б), руководители кинофабрик; в 1960-е – 1980-е гг. – обком КПСС и Госкино.

Так называемые «обязательные» темы (за исключением историко-революционной, рабочей, деревенской) время от времени менялись, переверстывались в зависимости от новых лозунгов и политической ситуации в стране.

С постепенным выхолащиванием идеологии планирование теряло осмысленность уже не только для исполнителя (студии), но даже и для заказчика (власти). Оно превращалось в докучную, но необходимую игру, правила которой обеим сторонам нужно знать и уметь имитировать их соблюдение. Фармазонство допускалось опять же по обе стороны (что, впрочем, не избавляло от жестких санкций в случае «проигрыша»). Так, например, по разделу «фильмы о рабочих» «Ленфильму» удалось запустить в производство *Познавая белый свет* **Киры Муратовой**. По «историко-революционной» линии проходили *В огне брода нет* **Глеба Панфилова** и *Свой среди чужих...* **Никиты Михалкова**, по графе «морально-этической темы» – *Монолог* **Ильи Авербаха** и *Охота на лис* **Вадима Абдрашитова**, по «молодежной тематике» – *Звонят, откройте дверь* **Александра Митты** и *Не болит голова у дятла* **Динары Асановой**. С другой же стороны, практиковались так называемые обмены – студиям позволяли запустить в производство что-то «свое» в обмен на включение в план «нужного», спущенного «сверху» фильма.

В 1970-е – 1980-е гг. темплан постепенно приобретал характер бюрократической формальности; составление студийных планов становилось своего рода искусством – с помощью умелых аннотаций редактура подгоняла наличное состояние заявок к набору установок Госкино. Ради двух-трех стоящих сценариев в план включались заведомо «проходные» и столь же заведомо никому не нужные «единицы».

Ознакомившись с темпланом на 1987 г., секретариат требует от Госкино его кардинальной переверстки. Почти все выступающие говорят о том, что никакая перестройка не спасет кинематограф от позора, если в течение этого и следующего года на экраны по-прежнему будет выходить безадресный вал «серых фильмов». Без этого словосочетания в последние месяцы, богатые на острокритические выступления в печати, не обходится ни одна статья или рецензия.

Феномен «серого фильма» возник в середине 1970-х гг., когда дряхлеющая идеология уже не могла требовать искреннего, со здоровым блеском в глазах, служения режиму и довольствовалась соблюдением пустой формальности. Сама атмосфера менялась не только в начальственных кабинетах, но и в самой кинематографической среде. Менялся психологический стереотип и профессиональный кодекс поведения: конформизм входил в моду, тип художника-аутсайдера становился едва ли не моветонным,

такое прощали (если прощали) лишь в исключительных случаях[1]. Общий профессиональный уровень стремительно снижался – старые мастера отходили от дел, умирали или попадали в опалу, а новым неоткуда было взяться. В соответствии с тематической «обязательной программой» – на предстоящий год и пятилетку – студии обязаны были включать в план «единицы» о рабочих и колхозниках, о революционных героях и секретарях парткомов. Эти фильмы не имели ни реального заказчика, ни реального потребителя, и создавались исключительно для галочки в тематическом плане. Такое было возможно исключительно в одной, отдельно взятой стране «победившего» и притом «развитого» социализма. Постепенно производство «серых фильмов» стало удобным самим студиям: таким картинам не грозила «полка», с их помощью можно было выполнить план и получить премию. А потому количество «серых фильмов» нарастало как снежный ком из года в год и к началу перестройки составляло подавляющее большинство в отечественной кинопродукции – в 1984 г. из 148 фильмов окупились только 12.

Инициатива секретариата СК по очищению тематического плана от «серого фильма», объявленного одним из главных врагов кинематографической перестройки, столкнется с огромным сопротивлением на самих студиях. И не только потому, что за «спиной» ряда откровенно беспомощных замыслов стоят влиятельные – даже не кинематографические – силы. Многие картины уже в запуске, и студии не собираются лишать хлеба своих работников. Понадобится еще несколько месяцев, чтобы исключить из темплана 22 заведомо слабых и беспомощных фильма.

Любовь АРКУС

примечания

[1] На самом деле, как кажется, позорное обсуждение *Зеркала* **Андрея Тарковского**, в котором сами кинематографисты дали сто очков вперед представителям власти, объясняется не желанием выслужиться перед начальством и не страхом репрессий, а именно внутренним, глубоко личным раздражением против типа поведения художника, не желавшего вписываться в подневольный, но так или иначе сложившийся устав. Всем было неохота, а чем ты лучше? Коллизия, многократно описанная исследователями судеб советской интеллигенции – от **Юрия Тынянова** до **Аркадия Белинкова**.

июнь, 9

28

«Newsweek» публикует статью «Молодые ренегаты совершают переворот в Союзе советских кинематографистов». Реакция западных СМИ на революцию в советском кино

Характеризуя переворот в руководстве Союза кинематографистов, «Newsweek» цитирует одного из участников Пятого съезда: «Это наша Польша, это наша Чехословакия». Аналогии с политическими событиями неизбежны для западной прессы, не привыкшей рассматривать советский кинематограф вне отношений с властью. «Newsweek» называет новых руководителей СК «восставшей фракцией ренегатов», «Le Monde» характеризует Пятый съезд как «маленькую революцию», совершенную бывшими «отвергнутыми».

Из прозвучавшей на съезде резкой критики в адрес Госкино западная пресса делает логичный вывод о том, что следующей после **Льва Кулиджанова** жертвой победивших якобинцев должен стать **Филипп Ермаш**[1]. Однако сама революция не нарушает обычной скептической тональности западных наблюдателей, с большим недоверием относящихся к возможности кардинальных перемен в советской империи[2]. В западной прессе полагают, что смена кинoруководства произошла при поддержке властей[3], и видят в **Элеме Климове** не только яростного борца с бюрократией, но и удобного новому политическому руководству кинематографического лидера. А будущее советского кино рассматривают прежде всего как обслуживание идеологии «социализма с человеческим лицом», а не поиск новых идей и форм искусства. Скепсис по отношению к СССР, десятилетиями укоренявшийся на Западе, помешает разглядеть в произошедшем на Пятом съезде первый симптом того, что запущенный властями маховик реформ уже срывается с оси и становится неуправляемым.

ARTS ET SPECTACLES

La victoire des mal-aimés

Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «Следующей мишенью наверняка будет г-н Ермаш...» (**«Le Monde», 26 июня 1986 г.**); «Резкий толчок, импульс перестройки и сам климат стремительных перемен пошатнули его положение больше, чем все то, что он когда-либо сделал». (**«Variety», 11 июня 1986 г.**)

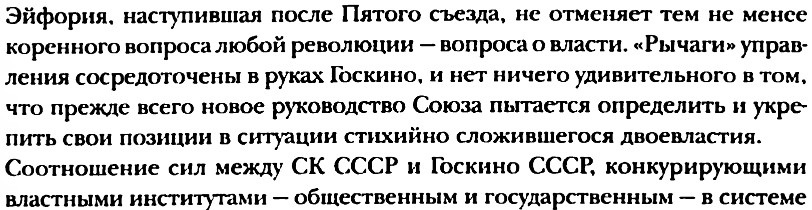
[2] «Будет ли Союз в результате этой встряски так же революционно настроен, как и прожившая короткую жизнь Солидарность или Пражская весна, – неясно. Если ренегаты должны ослабить закоренелую в пропаганде советскую киноиндустрию, то они должны будут доказать, что их официально беспомощный Союз может оказывать влияние на Государственный комитет по кинематографии». (**«Newsweek», 9 июня 1986 г.**)

[3] «Как полагают, быстрый взлет Климова к руководству кинематографом был одобрен, а может быть, и предложен Михаилом Горбачевым». (**«Variety»**)

«Это произошло с благословения властей – г-н Горбачев, принимавший участие в открытии съезда 13 мая, даже не пытался спасти первого секретаря Л. Кулиджанова, который не смог удержаться на своем посту». (**«Le Monde»**)

июнь, 12 29

На встречу с секретариатом правления СК приглашен Филипп Ермаш. В вопросе о власти и о том, кто теперь главный, мнения расходятся. Начало противостояния Госкино и Союза кинематографистов



Эйфория, наступившая после Пятого съезда, не отменяет тем не менее коренного вопроса любой революции – вопроса о власти. «Рычаги» управления сосредоточены в руках Госкино, и нет ничего удивительного в том, что прежде всего новое руководство Союза пытается определить и укрепить свои позиции в ситуации стихийно сложившегося двоевластия.

Соотношение сил между СК СССР и Госкино СССР, конкурирующими властными институтами – общественным и государственным – в системе кинематографии, не являлось величиной постоянной. Оно во многом зависело от политической конъюнктуры и, следовательно, от того, кого Отдел культуры ЦК КПСС считает в данный момент целесообразным поддержать (по номеклатурному рангу первый секретарь СК и председатель Госкино были равны: оба – кандидаты в члены ЦК). В 1960-е гг. это соотношение складывалось в пользу Союза, в ту пору влиятельной организации, умевшей отстаивать собственные интересы. Однако после чехословацких событий 1968 г. общая тенденция «закручивания гаек» не обошла и творческие союзы. Со стремлением властей приструнить кинематографистов и был связан приход в Госкино **Филиппа Ермаша.**

Летом 1986 г. он не торопится сдавать позиции Госкино[1]. Начинается борьба за перераспределение полномочий. Именно об этом на самом деле идет речь на заседании секретариата, которое продолжается свыше семи часов. Приглашенный в качестве гостя министр по старой аппаратной привычке пытается отделаться от неуемных реформаторов классической демагогией в духе партийных документов. Реформы, говорит он, можно осуществить «посредством улучшения организационной структуры Госкино СССР и подъема художественного уровня создаваемых фильмов». И таким образом дает понять режиссерам, что прежде чем думать о власти, им следовует позаботиться о качестве своих фильмов. Оппоненты **Ермаша – Григорий Чухрай, Будимир Метальников, Одельша Агишев, Ролан Быков** – требуют предоставления студиям полной самостоятельности и невмешательства чиновников в творческий процесс.

Филипп Ермаш

Противостояние СК и Госкино очевидно. Кинематографисты стремятся сосредоточить в своих руках как можно больше полномочий, однако не осознают, что их представления о механизмах киноиндустрии весьма смутны и приблизительны[2]. Министерство, отстаивая свое право на существование, также не имеет четкой программы действий в новой общественно-экономической ситуации[3]. Это «перетягивание каната» будет продолжаться в течение нескольких лет и завершится только в 1991 г. после принятия решения о ликвидации Госкино СССР. Когда в 1992 г. Госкино возродится, сохранность его статуса станет одной из главных забот кинематографической общественности[4]. Отмена этого статуса в 2000 г. будет воспринята большинством как событие катастрофическое.

Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] «(...) С Элемом Климовым в частных беседах говорилось о том, что у нас существовал и будет существовать государственный кинематограф, партия будет контролировать этот важный участок идеологической работы, а Союз должен помогать Госкино, участвовать в его делах, мобилизовать творческий потенциал мастеров кино на создание нужных обществу фильмов». **(Из Записки Александра Камшалова в ЦК КПСС от 17 июня 1986 г.)**

[2] «Реформаторы были идеалистами. Они считали, что кинематограф страдает от засилья бюрократической системы, и если эту систему убрать, то автоматически заработают законы рыночной экономики. Этого не произошло. Вероятно, экономическими вопросами вообще должны были заниматься другие люди, но других людей не было. Что касается отношений Госкино и Союза, я думаю, что имели место частные столкновения, но глобального противостояния не было, а была беспомощность с обеих сторон и полное непонимание будущего». **(Из интервью с Андреем Плаховым)**

[3] «Они меня спрашивали – как думаете перестраиваться? Я спрашивал: в чем перестраиваться, в чем?! Что, в Америке по-другому кино снимают? Там у них та же камера стоит, та же пленка печатается... Ну хорошо, цензура мешает – отмените цензуру. Это проще всего, это и сделали сразу. Но им требовались какие-то кардинальные изменения... А я в то время думал только о том, чтобы они успокоились немножко и занялись делом. Но они решили управлять всем сами. Вот, придумали эту дурацкую схему общественно-государственного кинематографа. Я у всех спрашивал, что это такое? Общественность должна руководить государственной отраслью, что ли?..» **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

[4] «В дальнейшем выяснилось, что без Госкино многие вопросы решать трудно, потому что государственное финансирование идет через государственные органы, а не через общественные организации. В новых экономических условиях началась естественная маргинализация Союза, с которым больше не было нужды считаться – ни кинематографистам, ни руководству страны». **(Из интервью с Кириллом Разлоговым)**

июнь, 13

В прокат выходит «Борис Годунов»* Сергея Бондарчука. Зрители примут его без особого интереса. Отклики в прессе выглядят продолжением войны с «киногенералами»

30 *Борис Годунов* **Сергею Бондарчуку** не удался. Это честная творческая неудача. Дотошный историзм и плавная картинная эпичность его режиссерской и актерской манеры, прекрасно подходившие к **Толстому** или **Шолохову**, были не слишком пригодны для **Шекспира** (*Отелло*, 1956) и **Пушкина**. Режиссер и не искал соответствий поэтической сути и форме — он переводил пушкинскую трагедию в живописное полотно «Хроники времен царя Бориса», доверившись коварному пушкинскому мифотворчеству как историческому источнику. Стихи скорее мешали, чем вдохновляли, замедляя и утяжеляя и без того излишне величавый и оперно-пышный стиль постановки. Но отторжение картины критикой происходит, разумеется, по другим причинам. «Борис Годунов» — заветнейшая пьеса для русской либеральной интеллигенции. Это последняя пьеса, которую репетировал **Всеволод Мейерхольд**. **Анатолий Эфрос** ставил ее на телевидении, **Андрей Тарковский** — в опере, **Юрий Любимов** — на драматической сцене. Диссидентская тема «преступной власти», освященная гением **Пушкина**, казалось, по закону принадлежала бунтарям, юродивым, гонимым, несогласным. И вдруг заветное отбирает главный режиссер СССР, который к началу 1980-х гг. далеко ушел от классически ясной красоты *Судьбы человека* (1959) и *Войны и мира* (1966 — 1967) в сторону официальной многобюджетной конъюнктуры — нескончаемой пафосной эпопеи *Красные колокола* (1982). **Бондарчук** становится символом «старого мира», который надо разрушить, как водится, «до основанья — а затем». Режиссер отчасти предвидел такой ход событий в своей картине. Патетически, с лирической печалью сыграв царя Бориса, **Бондарчук** показывал, что законная власть в любом случае лучше самозванства. Красивый, породистый, статичный Годунов противостоял глазастому, вертлявому, зыбкому Отрепьеву (**Александр Соловьев**). Дружную семью царя Бориса (детей Годунова играли собственные дети режиссера) уничтожала свора бесстыдных предателей. Борис же выглядел жертвой роковой ошибки истории — обвинения ему были смягчены либо купированы (например, монолог летописца Пимена). Что бы ни отягчало его совесть, царь являлся твердыней, защищавшей народ от смутного времени самозванцев. Естественно, самыми художественными эпизодами были картины сражения русских с оккупантами, ибо **Бондарчуку**, «рапсоду войны», для эстетической смелости всегда требовались точные этические координаты (где свои, где чужие). Актерский же ансамбль *Годунова*..., достаточно блеклый, не идет ни в какое сравнение с предыдущими работами постановщика. Пришедшийся «не ко двору» фильм **Бондарчука** даже со временем, которое изгладит чрезмерную резкость критических оценок, не наберет дополнительного эстетического веса. Это средний фильм выдающегося советского режиссера и актера, который на переломе эпох хотел в художественной форме высказать свое личное мнение о власти и народе, законности и самозванстве, но выбрал материал, с которым не смог справиться.

Борис Годунов

Татьяна МОСКВИНА

июнь, 13

«Личное дело» режиссера Александра Сокурова* становится предметом особой заботы для руководства СК. Элем Климов направляет в Ленинград личное письмо режиссеру, в котором обещает незамедлительную помощь. В ближайшее время будут легализованы 10 игровых и документальных фильмов Сокурова

31 Спустя всего месяц после своего шумного воцарения новый секретариат начинает процесс реабилитации жертв уходящего режима — фильмов, арестованных или искореженных цензурой, и их авторов, зачастую по сей день лишенных возможности работать.

На том же заседании, где принимается решение о создании Конфликтной комиссии, которой предстоит долгая и кропотливая работа по освобождению «закрытых» картин, **Андрей Плахов** (впоследствии — председатель комиссии) предлагает незамедлительно обратиться к Госкино СССР с требованием выпустить на экран фильмы **Александра Сокурова**.

Тридцатипятилетний режиссер, чьи фильмы-фантомы до сих пор не видел почти никто (и не имел к тому никаких возможностей), чью несомненную одаренность признают сквозь зубы даже сами гонители, о чьем немыслимом упорстве и трудоспособности ходят легенды, — к этому времени является автором 10 (!) картин, ни одна из которых не сумела добраться до экрана. И даже защита во ВГИКе студента-отличника **Сокурова** превратилась в «нехорошую историю», прогремевшую на весь институт и далеко за его пределами. Уже тогда стало очевидно, что в кино пришел человек не просто не вписывающийся в установленные рамки и правила, но всерьез намеренный их отменять и создавать собственные.

Не менее очевидным было также и то, что заставить его свернуть с избранного пути очень непросто. Полнометражная (9 частей) игровая картина *Одинокий голос человека* (1978) оказалась первым в нашей стране кинопроизведением, сделанным фактически подпольно, в обход всех существующих порядков. До сих пор в кино — искусстве, как известно,

«важнейшем из всех» и сугубо государственном – ничто и никоим образом нельзя было произвести вне постоянного и бдительного контроля сверху. Подавляющая часть «крамолы» отсекалась не на стадии легализации произведения (как могло быть в литературе или театре), но уже на уровне замысла. 1970-е гг., заморозив все «оттепельные» ручейки «в сторону от основного русла», обозначили четкие границы дозволенного и сформировали целое поколение режиссеров, которые научились чувствовать себя вполне вольготно внутри огороженной территории – разрабатывали «эзопов» язык, уходили в стилизацию, осваивали новые жанры (мюзикл, ретро) или остранняли привычные. Соблюдая некоторые оговоренные и негласные «нормы», можно было обеспечить себе сносное существование в кинематографе и даже избежать при этом откровенных и мучительных компромиссов. Проблема **Сокурова** (и проблема с **Сокуровым**) состояла, однако, именно в том, что он оказался категорически не способен эти самые «нормы» не то что соблюдать, но хотя бы усвоить и принимать во внимание. Никакие: ни идеологические, ни поведенческие, ни даже технологические, которые нарушались им постоянно и на каждом шагу, начиная с первой же картины. Само появление *Одинокого голоса...* – незаконнорожденного детища вгиковского учебного производства – ознаменовало собою не просто рождение еще одного неугодного фильма, но слом самой модели семидесятнического кинематографа. Все, начиная с «беспрецедентной наглости» замысла (игровая экранизация рассказа все еще полузапретного **Андрея Платонова** на средства, отпущенные на производство дипломной научно-популярной короткометражки), и кончая настойчивостью и дерзостью, проявленными в затяжной войне за выживание картины (дело кончилось приказом ректора ВГИКа об уничтожении негатива и кражей фильма из монтажной), таило в себе тревожные симптомы «конца времен». Ситуацию тем более отягощало то обстоятельство, что при явной идеологической неприемлемости выявить в картине конкретную «крамолу» не представлялось возможным. В это же время во ВГИКе снимались и допускались к защите (пусть с трудом) гораздо более «колючие» фильмы – **Василия Пичула**, **Владимира Тумаева**, **Александра Баранова** и других. В картине **Сокурова** при всем тщании нельзя было отыскать ни грамма политической остроты. Самым страшным было именно то, что в этом медитативном и надмирно-отстраненном фильме, со странным, будто бы на глазах проявляющимся изображением, пульсировала не антисоветская, но вместе с тем и совершенно не советская кровь – другая, чуждая, неизвестного состава, обнаружение которой пугало прежде всего непредсказуемостью грядущих последствий.

Под предлогом неправомочности защиты игровой картиной в мастерской научно-популярного кино работа не была принята в качестве дипломной. Но число сторонников картины и, соответственно, покровителей впавшего в немилость студента угрожающе росло. Даже примерно наказать ослушника у руководства ВГИКа не получилось. Представленная **Сокуровым** к защите вместо *Одинокого голоса...* документальная картина *Лето Марии Войновой* вопреки установкам ректората получила оценку «отлично».

История с защитой абсолютно предопределила модель дальнейшего существования **Сокурова** в системе советского кинопроизводства. С одной стороны, она (система) оказалась неспособна «перевоспитать» режиссера, или хотя бы эффективно препятствовать появлению его фильмов. С другой стороны, с постоянством, достойным лучшего применения, не принимала ни один из них.

Негатив дебютного *Разжалованного* (уже после того как в ЭМТО «Дебют» фильм с большими оговорками, но все же признали состоявшимся), было приказано смыть без объяснения причин. На «Ленфильме» к работе допустили не сразу. И все же **Сокуров** ухитрялся работать почти безостановочно, обходясь не просто мизерными средствами, но практически без оных, обретая все новых сподвижников, которые, зачастую рискуя головой, помогали кто чем мог – предоставлением заказной работы, коробкой пленки, нелегальной сменой монтажа и т. д.

В ожидании запуска **Сокуров** снимал документальные картины: за несколько лет на ЛСДФ были сделаны *Соната для Гитлера*; *Дмитрий Шостакович. Альтовая соната*; *Союзники*; *Жертва вечерняя*; *Терпение труд*; *Элегия*. Фильмы были заведомо «непроходимы», однако руководство и редактура студии вновь и вновь делали все возможное, чтобы они были завершены и в целости и сохранности припрятаны «до лучших времен» в авторских вариантах. Тем временем директор «Ленфильма» **Виталий Аксенов**, наконец, предложил режиссеру подать список тематических заявок. Поданная бумага, вопиюще несоответствовавшая идеологическим «параметрам», немедленно стала легендой студии и пересказывалась из уст в уста – достаточно сказать, что среди предлагаемых замыслов была биография **Льва Троцкого** и история «Нового мира» 1968 – 1970 гг. Утверждена была, казалось, самая безобидная из предложенных заявок – экранизация пьесы **Бернарда Шоу** «Дом, где разбиваются сердца». Но после первого же просмотра рабочего материала производство картины было спешно остановлено. Фильм по сложившейся традиции **Сокуров**

Александр Сокуров

завершил тайно, с «помощью друзей и просто порядочных людей»[1], и, разумеется, добраться до экрана он имел не больше шансов, чем и прежние работы режиссера. Однако картину *Седьмая степень самосозерцания* (позже — *Скорбное бесчувствие*) ожидает иная участь. История ее мытарств и становится «информационным поводом» к тому самому выступлению на секретариате **Андрея Плахова**. После просмотра фильмов **Сокурова** секретариат СК требует от Госкино СССР предоставить ему возможность восстановить их и выпустить на экран. **Элем Климов** направляет **Сокурову** письмо, в котором сообщает о решениях секретариата и благодарит его «за мужество, бескомпромиссность и принципиальность»[2]. Режиссера начнут активно приглашать в различные комиссии и коллегии, его картины — делегировать на международные фестивали и в обязательном порядке включать в престижные ретроспективы авторского кино. Перемена социального статуса никак не скажется на самом **Сокурове**, он будет работать с прежней одержимостью, безостановочно, и его дальнейшее уникальное профессиональное существование (в год по игровому фильму и по несколько документальных) продолжится на весьма далеком расстоянии от того, что принято называть общественной жизнью.

Нина ВАСИЛЬЕВА

примечания

[1] Из письма **Александра Сокурова** первому заместителю Председателя Госкино СССР **Николаю Сычеву** от 15 августа 1985 г.

[2] Из письма **Элема Климова Александру Сокурову** от 13 июня 1986 г.

июнь

32

«Союзмультфильм» празднует 50-летие со дня основания*

Полувековой юбилей крупнейшей советской мультстудии, совпавший с началом перестроечных перемен в отечественном кинематографе, оказывается этапным событием — с математической, календарной точностью он маркирует конец великой эпохи Советской Мультипликации. Последний раз юбилейная дата отмечается всем огромным коллективом студии, вместе со старейшинами — **Иваном Ивановым-Вано**, **Леонидом Амальриком**, **Иваном Аксенчуком**, **Вадимом Курчевским**, **Михаилом Друяном**, другими мастерами, чьи фильмы составили славу отечественной анимации.

Никто еще не подозревает о том, что ожидает благополучную, славную, заслуженно увенчанную лаврами отрасль в ближайшем будущем: реструктурирование «Союзмультфильма», раскол на отдельные творческие объединения, передел собственности, споры за коллекцию, скандалы, обнищание, запустение. Новые времена, ознаменовавшие мучительный переход отечественного кинематографа к «рыночной» демократии, откроют новые формы и законы жизни для студии и ее профессионалов. Уходящая эпоха централизованного благоденствия, связанная с могуществом и профессиональным авторитетом главной мультстудии страны, станет фактом былой славы.

анимационное кино в СССР

У советской анимации на диво «благородная родословная». Фильмы выдающегося режиссера **Владислава Старевича**, созданные в технике «объемной» (кукольной) анимации, до сих пор изумляют художественным уровнем и ювелирным мастерством. Их герои — жуки, муравьи, стрекозы. Зрителям 1910-х гг., мало сведущим в технике киносъемок, **Старевич** казался этаким магом, который привел на экран уникальную труппу дрессированных насекомых. В них узнавались персонажи городской среды начала века — обыватели, певички, завсегдатаи «нумеров», богемных кафе. В одном из фильмов есть даже кузнечик-кинооператор. Эти, казалось бы, «условные» картины дают немалый материал для чувственного познания начала века. Позже **Старевич** работал в эмиграции (где, кстати, снял поразительный по технической виртуозности полнометражный фильм *Рейнеке-лис*, 1930 — 1938), и это долго мешало историкам называть его в ряду отечественных классиков.

Начало же собственно советской анимации связано, как ни странно, с выдающимся документалистом **Дзигой Вертовым**. Именно ему принадлежит первый советский анимационный кадр: карта боев с меняющимся контуром линии фронта[1]. В начале 1920-х гг. он много занимался анимацией, и это кажется парадоксом: в те же годы **Вертов** призывал снимать «жизнь врасплох», а анимация вроде бы — сама условность и «рукотворность». Но **Вертова** раздражала не условность как таковая, а имитация жизнеподобия, делающая, по его мнению, игровое кино насквозь лживым. В его эстетике «чистый» документ и «чистая» условность не только не противоречили друг другу, но были сходными как некие «незамутненные» истоки.

К своей работе **Вертов** привлек художника **Александра Бушкина**, предложившего в начале 1920-х гг. создать «анимационную» группу на студии «Пролеткино». Первыми

опытами были анимационные вставки в выпуски вертовской «Кино-правды». *Советские игрушки* (1924) – первый совместный фильм **Вертова** и **Бушкина** и первый советский анимационный фильм – был создан в технике плоской рисованной «перекладки». Интересно, что наряду с документалистом **Вертовым** у истоков советской анимации стоял и известный режиссер игрового кино **Юрий Желябужский**. У молодых реформаторов экрана, от **Сергея Эйзенштейна** до ФЭКСов, он слыл неисправимым «традиционалистом» – однако именно в анимации неожиданно проявил себя как новатор. Свой вклад в раннюю анимацию внесли крупнейший знаток игрушки **Николай Бартрам**, поэт **Николай Агнивцев**. Одновременно с первыми опытами **Вертова** и **Бушкина** художники **Зенон Комиссаренко**, **Юрий Меркулов**, **Николай Ходатаев** организовали при Государственном техникуме кинематографии мультипликационную мастерскую (как вспоминал позднее **Ходатаев**, «это был чулан с одной висячей лампой, без окон»). Здесь начинали работать будущие классики анимации – **Иванов-Вано**, **Ольга Ходатаева**, сестры **Брумберг**. Начальный этап советской анимации тот же **Ходатаев** называл «чердачно-подвальным»: кинематографическому руководству искусство мультипликации казалось делом несерьезным. Первый фильм мастерской – *Межпланетная революция* (1924) – пародировал *Аэлиту* **Якова Протазанова**. Созданный в технике плоской бумажной марионетки, он изобразительно приближался к беспредметной живописи и не был выпущен на экран[2]. В следующем фильме молодого коллектива, *Китай в огне* (1925), соединялись принципы советского «живописного» авангарда, политической карикатуры и даже традиционной китайской живописи. По свидетельству **Иванова-Вано**, после показа во Франции кто-то в зале бросил клич: «В Москву на выучку!..». Искушенных французских зрителей заворожил, разумеется, не пропагандистский пафос[3], но эстетика динамичных контрастов темных и светлых масс в кадре.

В это же время в Москве, на задворках кинофабрик «Союзфильм», «Межрабпомфильм», «Совкино», «Союзкино», в небольших ателье, а то и просто на дому, возникло несколько групп кустарей-одиночек, с увлечением экспериментировавших в области «графической фильмы». Их продукцией были в основном сатирические агитплакаты, мультлубки, политшаржи. Ни прокатчиков, ни киноруководство эти фильмы особенно не интересовали. Анимация пока оставалась «беспризорным» жанром и не рассматривалась как искусство, ориентированное на детскую аудиторию. Детские картины появились позже (*Сенька-африканец*, реж. **Д. Черкес**, 1927; *Самоедский мальчик*, реж. **Н.** и **О. Ходатаевы**, **В.** и **З. Брумберг**, 1928): «сказочное» начало в 1920-е гг. подозревалось в «идеализме», и анимация, совсем в духе теорий ЛЕФа, стремилась не к «прекрасному», а к «полезному» – к прагматичным и пропагандистским задачам.

Однако в краткий период нэпа незаметно произошла тихая «контрреволюция»: анимация начала с поэтичным юмором отражать быт и повседневные заботы «рядовых» горожан. По сути, она исподволь наследовала традициям той точной социальной типизации, что отличала фильмы **Старевича**. В *Катке* (реж. **И. Иванов-Вано**, **Д. Черкес**, 1927) мальчишка в буденновке проявляет чудеса изобретательности, чтобы через дыру в заборе проникнуть туда, где вальсируют на льду важный нэпман и нежная барышня. На черном угольном фоне вьются контурные линии, из которых состоят здесь и фигуры, и пейзаж. Все вроде бы противоречит мотиву сверкающего снега, зато похоже на вольные беглые рисунки на грифельной доске острым мелком – ведь на экране именно «зарисовки». В фильме *Одна из многих* (реж. **Н. Ходатаев**, 1927) мечты «рядовой» советской девушки оказываются на удивление «мелкобуржуазными»: в своих грезах она попадает в Голливуд и всякий раз восторженно обмирает, когда «всамделишние» кинозвезды одаривают ее знаками внимания. В звуковом фильме *Властелин быта* (реж. **А. Птушко**, 1932) заскорузлая мещанская слободка изображена почти натуралистически – со шпаной, подпирающей покосившийся забор, скучающими девахами с семечками, с обывателем, под сонные гитарные переборы ведущим бесконечную битву с клопом. Этот шедевр оказался уникальным в творчестве **Александра Птушко**, вклад которого в анимацию впоследствии так и останется недооцененным.

В технике вырезной «перекладки», совмещаемой с «альбомным» методом, создавались фильмы, иные из которых вошли в «золотой фонд» мирового кино. Непринужденная органика движений персонажей, например, *Сказки о царе Дурандае* (реж. **И. Иванов-Вано**, **В.** и **З. Брумберг**, 1934) действительно изумляет – в особенности, если учесть, что фильм был создан без единого листа целлулоида – целиком на бумаге[4]. (*Дурандая...* приобрел **Уолт Дисней** и часто показывал эту ленту своим сотрудникам).

Несмотря на технические трудности, изобразительный язык советской анимации быстро обогащался, обретал гибкость и артистизм, а сама она становилась все более «авторской». Этому помогала ориентация на новаторские образцы изобразительного искусства. Внешний «минимализм» фильма *Почта* (реж. **М. Цехановский**, 1929) – несколько пятен-деталей на светлом фоне, с благородной изобразительной скупостью создающих образ

строгого непарадного Ленинграда, – напоминал работы **Владимира Лебедева**. Этот выдающийся фильм стал своеобразным манифестом исканий «ленинградской» художественной школы 1920-х гг. Для работы над лентой *Органчик* (реж. **Н. Ходатаев**, 1934), решенной в виде «ожившей» гравюры на дереве, специально был приглашен художник-график **Георгий Ечеистов**, ученик **Владимира Фаворского**.
В разные годы в анимации работали выдающийся грузинский художник **Ладо Гудиашвили**, знаменитый со времен журнала «Сатирикон» карикатурист **Александр Радаков**, известнейший ленинградский график **Борис Антоновский**, «звезда» искусства «оттепели» **Феликс Збарский**.
Драматургическая основа для советской анимации создавалась лучшими силами. Здесь работали не только признанные классики детской литературы – **Корней Чуковский**, **Самуил Маршак**, **Лев Кассиль**, **Сергей Михалков** и др., но и обэриуты – **Даниил Хармс**, **Александр Введенский**[5]. В разные годы сценаристами анимации были и другие «звезды первой величины»: **Бела Балаш**, **Виктор Шкловский**, **Николай Эрдман**, **Юрий Олеша**, **Валентин Катаев**.
Общее опережение советской анимацией зарубежных новаций выглядело невероятным. Так, «рисованный звук», изобретение которого традиционно приписывается **Норману Мак-Ларену**, на деле возник много раньше и именно в советской анимации. Звуковые анимационные картины появились в России в 1931 г. А за два года до того ленинградский инженер, математик и музыкант-теоретик **Арсений Авраамов** приступил к разработке т. н. «орнаментальной мультипликации звука» (по терминологии самого мастера). В 1930 г. вышла книга «Мультипликационный фильм», подробно описывающая его открытия (впоследствии **Мак-Ларен** перевел книгу **Авраамова**). В том же году **Николай Воинов**, оператор из группы **Авраамова**, показал два небольших экспериментальных фильма с рисованным звуком – *Музыкальный момент Шуберта* и *Прелюдия Рахманинова до-диез минор*. Возможно, они были близки «беспредметному» кино, но эти картины не сохранились.
В 1935 г. **Птушко** осуществил полнометражный эксперимент такого постановочного размаха, какого мир еще не видел. В *Новом Гулливере* поражало не только совмещение в кадре «живого» персонажа с «движущимися» куклами, не только количество этих кукол (каждая имела свой «характер»), но и длиннейшие панорамы, включающие в себя игру живых и «механических» актеров. Восхищаясь технической стороной картины, ее поэтику и содержание обычно оставляют в тени – меж тем, здесь явно не обошлось без влияния антиутопии **Фрица Ланга** *Метрополис* (1927). Советский пионер помогает рабочему классу Лилипутии свергнуть «эксплуататоров». Однако пародийно выглядят не только они, но и сам насупленный пионер-начетчик, директивно наставляющий маленьких человечков на путь «классовой борьбы». Вольно или нет, но в фильме восторжествовал дух «старого» Гулливера – сатиры **Джонатана Свифта** с ее тотальным социальным безверием. «Митинг свободной Лилипутии объявляю открытым!» – торжественная фраза из фильма достойна пера этого ядовитейшего автора.
По мере формирования командной системы управления советским кино, творческая и финансовая независимость мультстудий все сильнее зажималась. И все же контролировать «идейную» сторону создаваемых здесь фильмов было трудно, время от времени в них проскакивали опасные аллюзии. В уже упомянутом *Органчике*, созданном по мотивам «Истории одного города» **Михаила Салтыкова-Щедрина**, по приказу машинообразного чиновника войска «усмиряют» обнищавших крестьян, расстреливая их из пушек, – кто не увидит в этом вольный или невольный намек на подавления крестьянских восстаний в ходе насильственной коллективизации? В *Сказке о царе Дурандае* сатира на ничтожество в монаршей короне выглядела актуальной не только для царской России. Кроме того, в фильм пробрались еще и элементы озорной эротики, редчайшей гостьи на экранах тех лет.
1933 г. стал переломным для отечественной мультипликации. В кинотеатре «Шануар» на Пушкинской площади с большим успехом прошел первый общественный просмотр программы отечественных мультфильмов (*Блэк энд уайт*, *Властелин быта*, *Органчик*, *Сказка о царе Дурандае* и др.). В том же году в «Ударнике» открылся фестиваль американских картин (*Пароход Вилли*, *Три поросенка* и др.), ставший сенсацией. Однако сенсация эта возымела и негативный «побочный эффект»: чиновникам от кино ленты **Диснея** показались не просто шедеврами анимации, но ее общеобязательным эталоном. Свою роль в «культе Диснея» в СССР сыграло и то, что его поклонником был сам «главный кинозритель страны». Программа фильмов **Диснея** украсила Первый Московский МКФ 1934 г. и получила на нем одну из главных наград.
На Первом всесоюзном совещании по кинокомедии (1933), где в т. ч. обсуждался вопрос о перспективах советской анимации, был выдвинут лозунг: «Даешь советского Микки Мауса!» и, по сути, окончательно решен вопрос о переходе всей отечественной анимации на новую технологию. В марте 1933 г. в Москве состоялась Первая всесоюзная

Китай в огне, 1925

Сказка о царе Дурандае, 1934

Почта, 1929

Органчик, 1934

Конек-Горбунок, 1947

Новый Гулливер, 1935

Межрабпомфильм

Фильм, фильм, фильм!, 1968

Матч-реванш, 1968

Золотая антилопа, 1954

Ежик в тумане, 1975

Винни Пух идет в гости, 1971

Малыш и Карлсон, 1968

Ну, погоди!, 1969 – 1981

Стеклянная гармоника, 1968

конференция работников мультипликации, где также звучали призывы создать своего, «советского Микки». И как-то забылось, что в 1920-х гг. уже проваливались попытки придумать постоянного положительного героя отечественной анимации. На экранах мелькали Братишкины, Бузилки, Кляксы, Тип-Топы. Но, как говорил **Иванов-Вано**, они «были ярко выраженными куклами – «пупсами», или «мурзилками», как их тогда называли». Ни один из них не стал, как диснеевский мышонок, «всенародным любимцем».

Шустрый, деловитый, напористый оптимист Микки – дитя молодой цивилизации и цельной социальной мифологии, воспевающей незамысловатую «каплю в потоке». Не случайно **Эйзенштейн**, знаток и ценитель **Диснея**, писал именно о внешней «капле-видности» Микки – о его соответствии органическим, природным формам. Социальной мифологии в фильмах **Диснея** придавалось как бы исконное, природное начало, что исподволь делало ее неоспоримой и неотразимой для зрителей. Директивное требование создать «советского» Микки содержало в себе неразрешимое противоречие. Микки Маус – не только «капля в потоке», но и индивидуалист, что отвечало американскому культу личной предприимчивости и личного успеха, однако полностью противоречило советской идеологии с ее жертвенностью во имя предписаний «партии и правительства». При всей энергичности Микки Мауса ему явно нечего было делать на «стройках коммунизма».

В хоре восторгов по поводу лент **Диснея** тонули трезвые голоса режиссеров и художников, резонно заявлявших, что стране, имеющей выдающихся мастеров живописи, графики и сильные художественные школы, нельзя отбрасывать свои традиции. Особенно резкими были суждения **Михаила Цехановского**, который называл аниматоров США «посредственными карикатуристами», а их ленты – «антихудожественной продукцией»[6]. И все же, как водится, последнее слово осталось за функционером. Управляющему кинопредставительством «Амкино» в США **Виктору Смирнову** было поручено изучить производство на студиях **Диснея** и братьев **Флейшер**. Вернувшись в СССР в 1934 г., он по поручению Комитета по делам кинематографии организовал при Главном управлении кино и фото экспериментальную мультстудию. Ее задачей провозглашалось создание «смешных» рисованных фильмов, внедрение «диснеевского» поточного метода производства, сокращение сроков создания картин[7]. Единственным режиссером этой студии стал сам **Смирнов**. Его фильмы не блистали достоинствами, работа студии резко критиковалась в прессе и в среде ведущих мастеров. Но, к сожалению, слепое следование американским образцам надолго определило судьбу советской анимации, которой в качестве канона многие годы навязывались именно слабые стороны как бы «диснеевской» школы[8].

Всеобщая «диснеизация» трактовалась в СССР как необходимая «техническая революция». К середине 1930-х гг. фильмы **Диснея** были наиболее популярными в мире, а способ их производства считался самым прогрессивным[9].

10 июня 1936 г. Главное управление кино-фотопромышлености издало приказ о создании «Союздетмультфильма», который был организован как точная копия американской студии **Диснея**. Структура отвечала целям конвейерного производства, где каждый цех или отдел производил свой определенный цикл работы. По «диснеевской» схеме студия работала до конца 1950-х гг., ежегодно выпуская 5-6 часов анимации.

«Союзмультфильм» разместился в клубе общества бывших политкаторжан. Помещение было тесновато, плохо оснащено техникой, но под его крышей собрались ведущие художники и режиссеры мультипликационного кино того времени: **Владимир Сутеев**, сестры **Брумберг**, **Иванов-Вано**, **Александр Иванов**, **Амальрик**, **Ходатаева** и др. Одной из первых акций руководства стало создание обязательных трехмесячных курсов повышения квалификации для всех работников студии. Были приглашены ведущие мастера театра, кино, литературы (в частности, **Эйзенштейн** и **Мейерхольд**), которые читали лекции по кинодраматургии, актерскому мастерству, кинорежиссуре, народному эпосу и фольклору. Приказом от 9 августа 1938 г. Комитет по кинематографии открыл при ВГИКе факультет художественной мультипликации; в анимацию пришло много замечательных художников, в том числе будущий классик **Федор Хитрук**.

Однако, «централизация», как и всякая «монополия на истину», являлась не только благом. Ряд аниматоров покинули «Союзмультфильм», не смирившись с тенденциями к стандартизации ее продукции. Среди них – пионеры советской мультипликации **Юрий Меркулов**, **Ходатаев**.

Картины студии, созданные во второй половине 1930-х гг., говорили скорее об упадке художественного уровня анимации. В якобы «детских» киносказках периода «большого террора» всячески варьировалась тема «волка в овечьей шкуре» и беспощадной борьбы с ним. Строгие назидания о бдительности изрекал мудрый еж. В цветном фильме *Победный маршрут* (1939, реж. **Д. Бабиченко**) локомотив, который неуклонно вел к коммунизму **Иосиф Виссарионович**, сметал со своего пути «врагов народа», делавших жалкие

попытки его остановить. В *Золотом ключике* (1939), также исполненном коммунистического пафоса, **Птушко** вновь объединил игру актеров и «кукольных» персонажей — не достигнув здесь, однако, того блеска, каким был отмечен его *Новый Гулливер*.

С началом Великой Отечественной многие аниматоры ушли на фронт. «Союзмультфильм» был эвакуирован в Среднюю Азию, в Самарканд, и размещен там в заброшенной церкви. Цензуре в это время было не до анимации, и режиссеры позволяли себе отходить от канонов принудительной «диснеизации». «Отводили душу» на гротескных изображениях врага — **Гитлера, Геббельса, Муссолини**. Воскрешались, казалось, навсегда забытые приемы — скажем, практика «раннего» **Вертова**, стремившегося к синтезу анимации и документа (*Когда Геббельс не врет*, 1941).

Однако после войны на студию обрушились новые напасти: началась директивная «борьба за реализм и народность», а вместе с нею абсолютизация метода «эклер», когда художнику-аниматору оставалось лишь «обвести контуры» Народного артиста, чья игра заранее снималась на пленку. Зритель часто «узнавал» в персонажах анимации своих любимцев: **Михаила Жарова, Алексея Грибова, Бориса Чиркова, Эраста Гарина** и др. Один из самых бескрылых фильмов, снятых методом «эклер», *Каштанка* (1952), создал некогда неистовый экспериментатор **Цехановский**.

Как и все творческие коллективы того времени, студию сотрясали шумные «идеологические проработки». Собрание, посвященное «борьбе с космополитизмом», производило впечатление «театра абсурда»: выступавшие так проклинали «североамериканского империалиста» **Диснея**, словно никогда не объявляли его единственным «светом в окошке». Страх лишал разума, и вот уже фильм *Бэмби* (1942) громогласно объявлялся «человеконенавистническим».

«Оттепель», наступившая в стране после кончины «отца и учителя», поначалу не слишком радикально обновила анимационный экран. В 1950-е гг. доминировал жанр сказки — зрелищной, постановочной, часто полнометражной. Первенцем здесь стал знаменитый *Конек-Горбунок* (реж. **И. Иванов-Вано**, 1947). Со второй половины 1950-х гг. язык сказки становился все более непринужденным, в ней возрастала роль гротеска и «условных» элементов. Социальные изменения в обществе пока выражались в аллегорической форме. Возник знаковый мотив «заколдованности» — злых чар, от которых нужно избавиться, чтобы «вернуться к самому себе». Экранизация повести **Сельмы Лагерлеф** «Путешествие Нильса с дикими гусями» так и называлась — *Заколдованный мальчик* (реж. **А. Снежко-Блоцкая, В. Полковников**, 1955). В *Снежной королеве* (реж. **Л. Атаманов**, 1957) все силы мира вступали в борьбу, чтобы растопить лед, сковавший сердце мальчика Кая. В финале рушились стены ледяных дворцов зловещего царства холода — чем не наглядная метафора «оттепели»? Тот же мотив «расколдовывания» пронизывал другую экранизацию **Ганса Христиана Андерсена** — выдающийся широкоэкранный фильм *Дикие лебеди* (реж. **М. Цехановский**, 1962). Эта сознательно или бессознательно повторяющаяся тема «переплескивалась» и в детский игровой кинематограф (*Сказка о потерянном времени*, реж. **А. Птушко**, 1964; *Королевство кривых зеркал*, реж. **А. Роу**, 1963, и др.). Интересно, что она, в общем, была вполне созвучна официальным трактовкам «культа личности», обходящим истинные причины недавних злодеяний и объясняющим их тем, что «бес попутал», а **Сталин**-злодей «околдовал» партию и страну.

Структурные новации, которые переживала в 1950-е гг. советская анимация, касались, в основном, техники производства фильмов и их демонстрации. В 1953 г. возобновилось производство кукольных картин. Все активнее производились широкоэкранные мультипликационные фильмы. В 1959 г. специально для кинотеатра «Круговая панорама» на ВДНХ была снята *Дорога весны* (реж. **Л. Атаманов, Д. Бабиченко, И. Иванов-Вано**), предназначенная для демонстрации на кольцевом экране.

Советская «сказочная» анимация в это время вполне отвечала уровню современного кинематографа. *Золотая антилопа* (реж. **Л. Атаманов**, 1954) награждена Спецпризом в Канне, *Снежная королева* — первой премией в Венеции[10]. А вот анимация «для взрослых» в СССР в этот период практически отсутствовала; ее редкие образцы (*Лиса, бобер и другие*, реж. **М. Цехановский**, 1960) были аналогом вполне одномерных фельетонов журнала «Крокодил».

Тем временем в мировом кино «взрослая» анимация после войны переживала настоящий бум. В Канаде творил неистовый экспериментатор **Норман Мак-Ларен**. Во Франции начал работать мастер «черного юмора» **Ролан Топор**. Там же вновь заставил говорить о себе **Александр Алексеев** (эмигрант из России, в 1933 г. создавший уникальную технику «игольчатого экрана», которая позволяла передавать тончайшие градации света и тени). Дала трещину империя **Диснея**, казавшаяся несокрушимой: отколовшийся от нее «еретик» **Стив Босустов** организовал компанию «UPA», искавшую для анимации новые пути. Мощно заявляли о себе анимационные школы Восточной Европы. В Польше **Ян Леница** создавал свои сюрреалистические фантазии, исполненные мрачной поэзии.

В Чехословакии **Иржи Трнка** в технике «объемной» анимации равно блестяще поставил пародии на вестерн и философскую притчу, экранизировал **Уильяма Шекспира** и **Джованни Боккаччо**, **Антона Чехова** и **Ярослава Гашека**. **Карел Земан** изумлял мир полнометражными феериями, напоминавшими «ожившие» коллажи **Макса Эрнста**. Фильм румынского режиссера **Йона Попеску-Гопо** *Краткая история* (1957) получил «Золотую пальмовую ветвь» в Канне. На экран пришел минимализм, «сокращенный визуальный знак». «Стиль Диснея» все более теснила «лимитированная» или «редуцированная» анимация, эталонным воплощением которой стала югославская «загребская школа» с ее парадоксальными сюжетами и как бы «упрощенным» языком, схожим со стилистикой журнальной карикатуры. Она оказывала явное влияние и на советские фильмы, открывшие новый этап отечественной анимации – *Большие неприятности* (реж. **В.** и **З. Брумберг**, 1960) и *История одного преступления* (реж. **Ф. Хитрук**, 1961). Разумеется, «бытийность» маленьких шедевров, созданных в Югославии, для отечественной анимации пока была не доступна. Свои эксперименты советские режиссеры каждый раз вынуждены были обосновывать социальной «сверхзадачей» (сатирой на номенклатурную семейку, как в *Больших неприятностях*, или обличением бытового бескультурья, как в *Истории одного преступления*). Мировая же анимация, как и вся послевоенная культура, находилась под сильным воздействием «модернистских» течений – творчества **Франца Кафки**, сюрреализма, «театра абсурда». В поэтике навязчивого ночного кошмара сняты известные ленты **Леницы**, **Топора**, **Эрнеста Ансоржа**. Появились и непосредственные экранизации **Кафки**, **Альфреда Жарри**, **Эжена Ионеско**.

Для советского аниматора тех лет «пробивать» для экранизации классику XX в. – причем не только «модернистов» Запада, но и «своих» **Хармса**, **Андрея Платонова**, **Михаила Булгакова**, – было делом безнадежным. И все же долгожданный прорыв в иное эстетическое измерение состоялся: в 1962 г. появилась цветная широкоэкранная картина по пьесе **Владимира Маяковского** *Баня* (реж. **С. Юткевич**, **А. Каранович**), носившая беспрецедентный для кино того времени экспериментальный характер. Здесь были кукольные и рисованные персонажи, хроника, трансформированные фрагменты западного кинокоревю, «живой» актер (**Аркадий Райкин**) и «оживший» рисунок **Пабло Пикассо**. Художником фильма стал знаменитый **Феликс Збарский**. Позже он эмигрировал, и фильм сняли с отечественного экрана.

После «исторического» гнева **Хрущева** перед холстами молодых художников, выставленных в Манеже, в стране началось очередное безумство – «борьба с абстракционизмом». Сигналом к сворачиванию художественных поисков анимации, помимо всего прочего, явилось напечатанное в газете «Советская культура», очевидно, инспирированное письмо неких «типографских рабочих», которые «из идейных соображений» отказались печатать обложку журнала «Искусство кино» с изображением персонажей *Бани*.

И все же киноначальство, воспринимающее рисованные и кукольные фильмы как атрибут детского воспитания и развлечения, наблюдало за творчеством чудаков, самозабвенно играющих «в игрушки», не так бдительно, как за создателями игрового и документального кино. И потому в «застойные» для советского кино годы анимация являла собой уникальную нишу для развития экспериментальных авангардных форм и разработки новаторских тем. В мультипликации того периода жили и процветали самые разнообразные стили, направления, жанры – и всюду, даже в самые «утилитарно-развлекательные» из них, проникало авторство, причем самой высокой пробы. Появились отечественные анимационные сериалы (*Малыш и Карлсон*, реж. **Б. Степанцев**, 1968; *Крокодил Гена и Чебурашка*, реж. **Р. Качанов**, 1969; *Винни Пух*, реж. **Ф. Хитрук**, 1969; *Ну, погоди!*, реж. **В. Котеночкин**, 1969; *38 попугаев*, реж. **И. Уфимцев**, 1976, и др.), множились ироничные пародии (*Шпионские страсти*, реж. **Е. Гамбург**, 1967; *Фильм, фильм, фильм!*, реж. **Ф. Хитрук**, 1968; *Ограбление по...*, 1978, реж. **Е. Гамбург**), утверждался в своих правах мюзикл (*Бременские музыканты*, реж. **И. Ковалевская**, 1969; *Как Львенок и Черепаха пели песню*, реж. **И. Алексеева**, 1974; *Голубой щенок*, реж. **Е. Гамбург**, 1976; *Летучий корабль*, реж. **Г. Бардин**, 1978). В фильмах, внешне совершенно безобидных, все чаще пряталась (а иногда и не пряталась вовсе) ехидная фига – излюбленная начинка художественных карманов 1970-х гг. На излете «оттепели» вышли, вероятно, две самые острые социальные ленты советской анимации того времени, реализовавшие природу анимации как сгущенного обобщения и выражающие образную суть советской системы, а не ее «отдельные недостатки» (*Человек в рамке*, реж. **Ф. Хитрук**, 1966; *Жил-был Козявин*, реж. **А. Хржановский**, 1966). Как ни странно, эти «прямые» социальные высказывания с грехом пополам были обнародованы – а вот фильм **Андрея Хржановского** *Стеклянная гармоника* (1968) вызвал скандал, вроде бы неадекватный этой невинной фантазии по мотивам классической мировой живописи. Вероятно, чиновников разъярил здесь один-единственный образ – непроницаемый, застегнутый на все пуговицы персонаж, появляющийся, чтобы арестовать музыканта. И бесполезно было втолковывать, что в «коллажной» поэтике фильма

он представляет постоянный персонаж **Рене Магритта**, а значит, «прописан» на Западе. В год советского вторжения в Чехословакию никто в такие тонкости не вдавался. Именно эта картина с ее поворотом к теме внутренней самодостаточности художника, свободного лишь в мире вечных ценностей, стала смысловой вехой отечественной анимации.

В 1970-е гг. анимационное кино не обошел стороной характерный для этого исторического периода культурный эскапизм. Не случайно появилось такое количество экранизаций классики: *Бедная Лиза* (реж. **И. Гаранина**, 1978), *Премудрый пескарь* (реж. **В. Караев**, 1979), *Лафертовская маковница* (реж. **Е. Марченко**, 1986). «Большая» литература помогала анимации выстроить свой космос.

Эпоха выражала себя и в героях отечественных мультфильмов. Самыми удачными (и любимыми зрителем) стали здесь разного рода визионеры, мечтатели, добросердечные чудаки и возвышенные романтики. Фильм *Каникулы Бонифация* (реж. **Ф. Хитрук**, 1965) – пример грустной философской сказки для детей и взрослых, по сути – трагикомедии, в образах которой угадывались тени **Чарли Чаплина** и **Федерико Феллини**. Печальный лев раздаривал себя ближним – в ткани сюжета была растворена капелька горечи от чего-то так и не состоявшегося (ближайшим родственником Бонифация мог бы быть «певчий дрозд» из знаменитого игрового фильма). Норштейновский ежик блуждал в тумане и мечтал о чем-то под холодными звездами, над стылой гладью замерзающей реки, где под хрупкой корочкой наледи проскальзывала, извиваясь, большая рыба с выпуклым немигающим глазом. Шведа Карлсона, живущего на крыше, и англичанина Винни Пуха – героев зарубежной детской классики – советская анимация тоже сделала «своими». Их поступки иррациональны, а сами они, так сказать, «общественно бесполезны». Подобно цветам, они созданы, чтобы украшать этот мир. Как и Микки, они «каплевидны», округлы, их контур часто растушеван, словом, они также выступают в роли «природных» субстанций. Как и Микки, они стали героями «сериалов» – как бы подсказывая образ постоянного героя отечественной мультипликации.

Анимация была рождена для безоглядных фантазий – но, как ни странно, смысловое ядро многих отечественных мультфильмов составлял конфликт мечты и реальности, возвышенного идеала и безрадостного бытия. Этот трагический разрыв лежал в основе лучших анимационных экранизаций отечественной литературы – «пушкинской» трилогии **Хржановского** (1977, 1980, 1982), *Сна смешного человека* по **Достоевскому** (реж. **А. Петров**, 1992) и *Шинели* (реж. **Ю. Норштейн**, в произв.).

Даже сказки в отечественной анимации подернуты дымкой печали: вспомним не только влажный туман, в котором блуждают по болотам норштейновские Цапля и Журавль, но и тот серый, размазанный, в подтеках, фон за окном, куда вглядывается мечтательный Малыш из *Карлсона*... «Наш ответ» Микки Маусу в конечном счете выразился самым неожиданным образом: лучшие советские анимационные фильмы эстетизировали не индивидуализм, но одиночество. Совершенно очевидно, что создание этих маленьких «поэм разобщенности» было вызвано сознательным или бессознательным отторжением «пафоса коллективизма», альфы и омеги официальной идеологии. Фокусом этих тенденций стало, конечно, творчество **Юрия Норштейна**, первого, кто вдохнул в анимацию не просто лирическое, но исповедальное начало.

В целом, 1960-е гг. – начало 1980-х гг. были, бесспорно, самым ярким и плодотворным периодом в истории «Союзмультфильма» и советской анимации. Каждое десятилетие щедро поставляло на студию талантливых авторов. В 1960-е гг. пришли **Ефим Гамбург**, **Анатолий Каранович**, **Роман Качанов**, **Вячеслав Котеночкин**, **Вадим Курчевский**, **Эдуард Назаров**, **Норштейн**, **Николай Серебряков**, **Хржановский**; в 1970-е гг. – **Гарри Бардин**, **Ирина Ковалевская**, **Леонид Носырев**, **Инна Гаранина**, **Валерий Угаров**, **Анатолий Петров**, **Александр Попов**, **Франческа Ярбусова**. В 1980-е гг. начинали свое восхождение к анимационному Олимпу первые выпускники анимационной мастерской на ВКСР – **Владимир Петкевич**, **Оксана Черкасова**, **Игорь Ковалев**, **Наталья Орлова**, **Елена Марченко**. На республиканских киностудиях также появились свои звезды (**Давид Черкасский**, **Ирина Гурвич** и **Валентин Дахно** – на Украине, **Арнольдс Буровс** – в Латвии); явлением стала эстонская рисованная мультипликация (**Рейн Раамат**, **Арво Пайстик**, **Прийст Пярн**). Но бесспорным центром отечественного мультискусства остается помолодевший «Союзмультфильм», штат которого насчитывает свыше 500 человек, а ежегодный объем производства – 30-35 фильмов.

Отмечая в 1986 г. полувековой юбилей своей альма матер, наша анимация, сама того не осознавая, прощается с советской биографией, былой стабильностью и благополучием. Впереди рождение десятков независимых мультстудий и потеря обжитых студийных помещений в возрождающихся церквах, засилие зарубежных анимационных сериалов в нашем телевизионном эфире и массовая эмиграция наших мультипликаторов на Запад, престижные международные фестивальные награды и постоянная угроза профессиональной невостребованности, невероятные прорывы в области авторских

фильмов и абсолютный развал анимации как отрасли. Как ни смешно, положение отечественной анимации в 1990-е гг., в общем, окажется абсолютно идентичным ее положению в начале 1930-х гг. – то есть, в канун того, как советская власть жестко взяла дело под свой контроль и попечительство. «Отсутствие хорошо оборудованной фабрики, отсутствие настоящей технической базы, отсутствие подлинного художественного руководства, плохой прокат – все это в высшей степени ограничивает размах и творческие порывы работников мультипликации», – заявил в 1935 г. руководитель Профсоюза кинофотоработников **Павел Бляхин** на I Всесоюзном совещании работников мультипликации. И семьдесят с лишним лет спустя эти его слова окажутся в высшей степени точными по отношению к новой анимационной реальности.

Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] «Кинонеделя». 1918. № 20.

[2] В стилевом развитии отечественной анимации странным образом отсутствует одно звено. В первой половине 1920-х гг. развивалась, главным образом в Германии, т. н. «беспредметная» анимация с ее ритмически и музыкально организованной игрой «чистых» геометрических и абстрактных форм – фильмы **Оскара Фишингера**, **Вальтера Рутмана**, **Ганса Рихтера** и др. В эти же годы в России, на родине **Василия Кандинского** и **Казимира Малевича**, изобразительное искусство переживало взлет абстракционизма – как ни странно, почти не отозвавшегося в анимации. **Малевич** часто возвращался к идее «супрематического» фильма, но осуществить эту идею ему так и не удалось.

[3] Одним из героев был **Лев Михайлович Карахан**, в то время – зам. наркома иностранных дел и полпред в Китае. Тучному капиталисту, в кои-то веки решившему отдохнуть у камина, и дома всюду мерещился грозный лик неумолимого **Карахана**. Герой, на экране приводивший в ужас буржуазию, в реальности был репрессирован, отчего картину долго замалчивали.

[4] **Иван Иванов-Вано** вспоминает, что, когда на Всемирной выставке 1967 г. в Монреале известные зарубежные аниматоры увидели советские картины, в которых каждый кадрик был нарисован прямо на бумаге, они – приняв вынужденное решение за экстравагантную находку – искренне сокрушались: «А мы до этого не дошли...» (И. Иванов-Вано. Кадр за кадром. – М., «Искусство», 1980)

[5] В 1933 г. **Михаил Цехановский** начал осуществление небывалого замысла – комической кинооперы по мотивам *Сказки о попе и о работнике его Балде*. Автором музыки был **Дмитрий Шостакович**, в тексте чередовались стихи **Александра Пушкина** и **Александра Введенского**. Результаты были столь впечатляющи, что фильм на всякий случай закрыли. Его уцелевший звуковой фрагмент дает право предположить, что ближайшей аналогией ленте явилась бы, пожалуй, *Желтая подводная лодка* (реж. **Д. Даннинг**), созданная лишь в 1968 г.

[6] «Сов. кино». 1934. № 10.

[7] В этом последнем обстоятельстве отразилась популярная в эпоху сталинских пятилеток идея «ударных темпов».

[8] **Сергей Эйзенштейн** считал **Уолта Диснея** гением танцующих линий, но приходил в ужас от пейзажей с замками, напоминавших рыночные олеографии, и чисто механической «раскраски» фигур – плоской «заливки» по контуру.

[9] Нашим мультипликаторам для создания перекладочного фильма требовалось от года до двух лет, а заокеанская конвейерная технология позволяла ежемесячно выдавать новую серию с Микки Маусом. Отныне развитие анимации направилось по строго определенному пути.

[10] Впоследствии ее приобретут французские дистрибьюторы; роль повелительницы ледяных просторов озвучит **Катрин Денев**.

июнь, 17

33

В ЦК вновь подводят итоги Пятого съезда кинематографистов

Александр Яковлев

17 июня вышестоящему начальству направлена очередная Записка Отдела культуры ЦК, названная «О некоторых вопросах работы Союза кинематографистов СССР после Пятого съезда». «Некоторые вопросы» занимают несколько страниц печатного текста и завершаются разделом «Некоторые выводы». После подробнейшего перечисления заседаний секретариата, с описанием тем и содержания дискуссий, с поименным перечислением ораторов и обильным цитированием их наиболее симптоматичных и острых высказываний по тому или иному поводу, в тексте Записки подводятся «предварительные итоги» на текущий момент. Одобрена – активность членов секретариата; вызывает тревогу – их же максимализм, нежелание идти на компромисс с кинoруководством, а также с «мастерами кино старшего поколения, особенно с теми, кто был в прошлом составе руководства»[1]; заслуживают порицания – излишняя эмоциональность и многословие при отсутствии четкой программы действий. Госкино, по мнению авторов Записки, не справляется с ситуаций, «упускает инициативу из своих рук, сдает позиции перед «напором» новых секретарей СК»[2]. Окончательного диагноза в Записке нет, но предписание имеется: «...в работе с Элемом Климовым и секретариатом СК желательны сдержанность, выдержка, последовательность и твердость»[3].

23 июня на совещании в Отделе культуры ЦК КПСС **Александр Яковлев** поделится своими соображениями по поводу Пятого съезда и дальнейшего развития событий. Он предложит партийным товарищам «не приходить в восторг от того, что происходит», но и «не вздыхать, не ахать и не ужасаться». Пятый съезд **Яковлев** назовет «слепком времени, в котором мы живем», и тем, кто до сих пор не понял и возмущен, объяснит, что «дыхание съезда работает на поддержание XXVII съезда КПСС». Ведь никто из активистов СК не будет выступать против линии партии? Пока кинематографисты занимаются своими внутренними проблемами и конфликтуют друг с другом — особой опасности здесь нет. Организационный сумбур **Яковлев** сочтет вполне естественным, когда речь идет о творческих людях с их честолюбием и неумением сдерживать эмоции. Однако, заключит **Яковлев**, нельзя допускать «сумбура политического», и об этом должны в первую очередь позаботиться руководящие товарищи из ЦК.

Любовь АРКУС

примечания

[1] Записка Отдела культуры ЦК «О некоторых вопросах работы Союза кинематографистов СССР после Пятого съезда» от 17 июня 1986 г.

[2] Там же.

[3] Там же.

июнь, 19

34

Секретариат СК СССР рассматривает вопрос «о повышении идейно-художественного уровня фильмов для детей и подростков», не предполагая, что не только «идейно-художественный», но и количественный уровень выпускаемых детских фильмов в ближайшие годы снизится практически до нуля*

Взяв курс на последовательное изучение (с целью скорейшего излечения) болевых точек отечественного кинопроцесса, секретариат не может обойти вниманием детский кинематограф, который к середине 1980-х гг. из «уникального явления, порожденного социалистической системой» постепенно и неуклонно превращается в средоточие всех и всяческих проблем — финансовых, творческих, производственных.

Не случайно **Ролан Быков** — в те годы решительно назначивший себя на роль главной надежды и опоры детского кино — на любом кинозаседании норовит вставить свое горькое словцо «про детей». К тому есть все основания. Его доклад на секретариате СК обрисовывает весьма безрадостное положение на «детском» фронте. Продукцию студии им. Горького можно отнести к категории детского кино лишь условно — из 105 картин, снятых здесь за пять предперестроечных лет, лишь семь адресованы детям. Истинной специализацией студии являются милицейские детективы[1] и приключенческие фильмы «со стрельбой», которые редакторы называют «военно-патриотическими»[2], а также активно изготовляемые мелодрамы[3]. «План» по прибыли спасают *Пираты XX века* **Бориса Дурова** и *Сыщик* **Валерия Фокина** — они делают огромные сборы, но к детскому кино не имеют никакого отношения. «Сказочный» жанр умирает. По данным проката, дети отвернулись от большинства советских фильмов, предпочитая им зарубежные. Работа «детской и юношеской» киностудии им. Горького критики не выдерживает. Вину за это собравшиеся целиком возлагают на студийное руководство[4]. Однако очевидно, что причина предательской измены студии «самой благодарной» аудитории гораздо глубже: благодарностью, как известно, сыт не будешь. Между тем, к 1970-м гг. — когда наш кинематограф стал не только идеологическим институтом, но и обыкновенной индустрией — деньги в кино превратились в субстанцию исчисляемую, а невыполнение финансового плана влекло за собой неприятные последствия. Окупить же детский фильм — идущий или в специальных кинотеатрах (которых сравнительно мало) или в кинотеатрах обычных (но исключительно на ранних сеансах) — гораздо сложнее, чем взрослый, тем более что цены на детские билеты в несколько раз ниже обычных. Тут-то деликатная оговорка в названии студии — «...и юношеских фильмов» — оказывает ей спасительную услугу, позволяя под маркой «кино для молодых» производить более кассовую продукцию.

Но экономические проблемы далеко не исчерпывают беды детского кинематографа. Кино для детей негласно, но твердо считается продукцией второго сорта: здесь меньше гонорары и ставки, этим картинам труднее попасть на фестивальные арены, о них неохотно пишет пресса. Все это не способствует притоку сюда талантливых кинематографистов, большинство из которых рассматривают работу в детском кино как трамплин для карьеры в кино «большом». Данное обстоятельство признается главной причиной неумолимого снижения художественного уровня детских картин, но, безусловно, объясняет его лишь отчасти. Картонные герои, вымученные сюжеты, шаблонные художественные

решения порождены, в том числе, глубинными общественными процессами и, прежде всего, очевидным кризисом ценностей, закономерно влекущим за собой кризис идей и кризис языка детского кинематографа.

Почти все киностудии страны послушно вносят обязательную «детскую единицу» в свои темпланы[5]. Однако практически ни одно из названий не запомнится зрителю. Так, на холостых ходах, перед тем как окончательно замереть, постепенно сбавляет обороты кинематографическая часть огромной и многосложной машины «воспитания подрастающего поколения».

Советская власть, начиная с первых своих шагов, отлаживала ее механизмы — старательно и целенаправленно. Бдительная забота о детстве недвусмысленно демонстрировала, что воцариться власть намерена всерьез и надолго. Уже в 1918 г., несмотря на войну, голод и разруху, открылся Первый государственный детский театр. Тогда же издательство «Парус» начало выпуск книг для детей, которые сочиняли **Максим Горький, Демьян Бедный, Александр Серафимович** и др. В том же году Московским кинокомитетом Наркомпроса снят первый детский фильм *Сигнал*. О художественных его достоинствах судить невозможно (картина не сохранилась), но выбор сюжета показателен[6]. Разговор с самыми юными советская власть начала с главного — с объяснения героики подвига и красоты гибели «во имя».

В 1922 г. была создана пионерская организация. Во многих городах начали издаваться детские газеты и журналы. Расцвела чудесными цветами детская литература, где в те годы находили убежище многие талантливые литераторы[7]. В 1921 г. открылся Ленинградский театр юного зрителя, первый, но вскоре далеко не единственный ТЮЗ в стране.

Однако фильмы для детей вплоть до 1924 г. появлялись на экранах крайне редко. Дети от этого не страдали, их вполне устраивал тогдашний кинорепертуар, состоявший по преимуществу из западной коммерческой продукции. Но такое положение вещей не устраивало государство, быстро осознавшее агитационно-пропагандистское значение десятой музы[8]. Вопросами детского кино занялись все учреждения Наркомпроса и киностудии страны. Вскоре появились «фильмы для детской аудитории», чрезвычайно идеологизированные, со строго выверенной, преимущественно пионерской тематикой. Один из первых таких фильмов — *Как Петюнька ездил к Ильичу* (реж. **М. Доронин**, 1925) — открыл детскую «кинолениниану». Названия фильмов не особо отличались друг от друга: *Ванька – юный пионер*, *Остров юных пионеров*, *Самый юный пионер* и т. д. Но юный зритель всем вместе взятым *Пионерам* решительно предпочел *Красных дьяволят* (реж. **И. Перестиани**, 1923). Фильм, изобразивший борьбу с бандой **Нестора Махно** как цепь увлекательных приключений юных героев, поначалу не предназначался специально для детской публики, но стал ее абсолютным фаворитом. Именно он впервые обозначил проблему условности, подвижности и проницаемости границ между кино «детским» и «взрослым». Оказалось, что фильмы, предназначаемые непосредственно для детской аудитории, и фильмы, воспринимаемые этой аудиторией как свои, сразу же начали существенно разниться. Дети с легкостью «присваивали» взрослые фильмы, нередко игнорируя картины, выпускаемые специально для них.

Детская кинопродукция 1920-х гг. оказалась в подавляющем большинстве быстро и прочно забыта. Тогдашние педагогические теории буквально объявляли войну детской фантазии, любви к волшебным превращениям и вообще ко всему сверхъестественному (и сказке — в первую очередь), поскольку это отвлекало советского ребенка от главного — участия в строительстве нового общества. На этом, собственно, и строился сюжет многих картин, посвященных современности: самозабвенно играющий ребенок — отрицательный персонаж, противопоставленный положительным пионерам, занятым общественно-полезными делами. Сказка, фантастика проникала в этот мир лишь в виде пародийного сна — отзвуки этих тенденций отразились в первом полнометражном фильме классика детского кино **Александра Птушко** *Новый Гулливер* (1935).

Однако к этому времени, окрепнув и войдя в силу, идеология, наконец, решилась скомандовать детскому кинематографу «вольно» и научилась внедряться в сознание ребенка более изобретательными и лукавыми способами. Жанровый ассортимент стал гораздо разнообразней, фантазия постановщиков более изощренной, постановочный размах не в пример прежнему: для первого детского научно-фантастического фильма *Космический рейс* (1935) **Константин Циолковский** собственноручно вычертил более тридцати чертежей ракетоплана. Реабилитированный приключенческий жанр нашел воплощение в фильмах-путешествиях **Владимира Шнейдерова** (*Джульбарс*, 1935), а также в экранизациях зарубежной классики, особенно в картинах **Владимира Вайнштока** *Дети капитана Гранта* (1936, со знаменитой музыкой **Исаака Дунаевского**)[9] и *Остров сокровищ* (1937). Игровой, приключенческий элемент прорывался и в лучшие фильмы об участии детей в революции и Гражданской войне[10]. Присутствие ребенка сообщало действию условный характер, военные коллизии придавали драматургии остроту, романтика подвига

будоражила сердца зрителей. Именно в таком материале нашли себя создатели советского детского кино — **Василий Журавлев**, ленфильмовец **Николай Лебедев** и, наконец, одна из инициаторов создания «Союздетфильма» **Маргарита Барская**, заложившая новые, игровые, принципы работы в кино с маленькими артистами и сумевшая добиться их абсолютной раскованности в классических *Рваных башмаках* (1933). В фильмах на современном материале также побеждал авантюрно-приключенческий жанр. Дети либо ловили злокозненных шпионов (*Граница на замке*, реж. **В. Журавлев**, 1938; *Высокая награда*, реж. **Е. Шнейдер**, 1939), либо воевали с хулиганами, проявляя при этом максимум игровой фантазии, как в знаменитом предвоенном гайдаровском *Тимуре и его команде* (1940) в постановке **Александра Разумного**. Фильмы же о школе, где коллектив дружно перевоспитывал индивидуалистов или нарушителей дисциплины, как правило, оказывались заведомо неудачными.

В 1938 г. появилась и первая настоящая советская киносказка. Фильмом *По щучьему велению* дебютировал бывший ассистент **Якова Протазанова** и будущий классик отечественной сказки **Александр Роу**. Характерно, что первым на экран допустили именно русский сказочный фольклор: пришла пора повышать национальное самосознание (в том же году выпущен исторический колосс **Сергея Эйзенштейна** *Александр Невский*).

Именно в этот период наиболее ярко проявилась уже упомянутая размытость границ между взрослым и детским кино. Как образец детского кино рассматривалась в СССР трилогия о **Горьком Марка Донского** (1938 — 1939 гг.), а игровой характер персонажей наряду с динамичностью сюжета стал причиной популярности — долгой и стойкой — у детской аудитории таких «взрослых» фильмов как *Чапаев* (1934) или *Трилогия о Максиме*.

Исключительная популярность советского «взрослого» кино 1930-х гг. у детской аудитории — факт показательный. С одной стороны, с экранов страны практически исчезли зарубежные фильмы, доля которых в прокате 1920-х гг. была весьма высокой. С другой стороны — к концу 1930-х гг. советское кино, рассчитанное по сути на инфантильное сознание (что продиктовано идеологией крепнущего тоталитаризма), двигалось ко все большей однозначности.

Сама «советская быль» преподносилась как воплощенная сказка — недаром в театральной версии «Приключений Буратино» **Алексея Толстого** персонажи за волшебной дверью обнаруживали надпись «СССР» (указание на это присутствовало и в киноверсии **Птушко** 1939 г., где героев забирал с собой капитан воздушного корабля в исполнении знакового для кино тех лет **Николая Боголюбова** — Великого Гражданина).

Даже в военные годы производство детских фильмов хотя и сократилось, но — оставаясь важным форпостом идеологии — не прекратилось ни на год: патриотическим духом были проникнуты и киносказки военных лет, в которых несметные злые полчища темных сил (армия вредителей-долгоносиков или кощеево войско) побеждались доблестными защитниками Добра и Справедливости (*Волшебное зерно*,1942; *Кащей бессмертный*, 1945[11]).

Но в основном речь шла о советских детях во время Великой Отечественной: воюющих на фронтах и в партизанских отрядах (*Март-апрель*, реж. **В. Пронин**, 1943; *Зоя*, реж. **Л. Арнштам**, 1944), помогающих фронту самоотверженным трудом в тылу (*Клятва Тимура*, реж. **Л. Кулешов**,1942; *Мы с Урала*, реж. **Л. Кулешов**, **А. Хохлова**, 1943, фильм не выпущен[12]). Среди этих фильмов в истории искусства останутся немногие (например, *Жила-была девочка*, реж. **В. Эйсымонт**, 1944). Но надо признать, что «военное» детское кино, как и сюжеты военных лет в журнале *Пионерия*, внесли свою лепту в один из самых страшных разделов советской мифологии: детский подвиг и детское мученичество «во благо и во имя» (людоедскими страшилками о разнообразнейших пытках, которым враги подвергали малолетних детей, поджигавших на оккупированной территории загадочные сараи, — планомерно мучили не одно поколение советских школьников).

После войны, при резком сокращении объемов кинопроизводства, выпуск детских фильмов свелся к считанным единицам[13]. Главной здесь по-прежнему оставалась военно-патриотическая тематика: *Сын полка* (реж. **В. Пронин**, 1946), двухсерийная *Молодая гвардия* (реж. **С. Герасимов**, 1948). Однако свои первые фильмы в этот период снял **Илья Фрэз** (музыкальная комедия для малышей *Слон и веревочка* по сценарию **Агнии Барто**, 1946; *Первоклассница* по сценарию **Евгения Шварца**, 1948); **Надежда Кошеверова** и **Михаил Шапиро** выпустили свою *Золушку* (1947), безусловный шедевр детского кино; безоговорочно покорил детские сердца **Василий Журавлев** своим *Пятнадцатилетним капитаном* (1945); **Птушко** фильмом *Садко* (1952) открыл свою серию экранизаций былин и фольклорных произведений.

Но подлинный расцвет детского кинематографа, его настоящий «золотой век», наступил во время «оттепели». Детская литература, не устававшая открывать новые имена, по-прежнему щедро делилась с кинематографом превосходными «первоисточниками» — старыми и новыми. Если в 1920-е — 1930-е гг. с детским кино активно сотрудничали **Самуил Маршак**, **Лев Кассиль**, **Валентин Катаев**, **Аркадий Гайдар**, **Евгений Шварц** и др.,

то теперь одна за другой появлялись экранизации **Анатолия Рыбакова** (*Кортик*, 1955), **Вениамина Каверина** (*Два капитана*, 1955), **Веры Осеевой** (*Васек Трубачев и его товарищи*, 1955), **Лазаря Лагина** (*Старик Хоттабыч*, 1955), **Николая Носова** (*Дружок*, 1958), **Виталия Губарева** (*Королевство кривых зеркал*, 1963) и др. Подряд было сделано несколько фильмов по **Гайдару**, парадоксальным образом близкому «оттепельной» атмосфере (*Чук и Гек*, 1953; *Дым в лесу*, 1955; *Судьба барабанщика*, 1955; *На графских развалинах*, 1958). Не скупясь, финансировали и киносказку. Американская индустрия развлечений в те годы и мечтать не смела о том, что легко мог позволить себе, например, **Птушко**, задействовавший в съемках *Ильи Муромца* (1956) 11 000 лошадей (рекорд в истории мирового кино) и 106 000 статистов.

Большая часть детской кинопродукции не просто выходила в широкий прокат, не ограничиваясь специальными детскими сеансами, но попадала в число прокатных лидеров (*Старик Хоттабыч*, *Девочка ищет отца*, *Руслан и Людмила* и др.).

Не случайно в 1950-е — 1960-е гг. дети-актеры ни в чем не уступали взрослым-профессионалам и способом существования на экране абсолютно соответствовали эстетике нового времени: если в 1930-е гг. подросток **Ливий Щипачев** в роли Тимура из фильма **Александра Разумного** монументален в своей идейной убежденности и героической положительности совсем под стать **Николаю Боголюбову** или **Сергею Столярову**; если в 1940-е гг. очаровательная кроха **Наташа Защипина** из *Первоклассницы* еще выступала в амплуа «советской Ширли Темпл» с глазками-пуговками, умильными гримасками и кукольным голоском, то уже в 1950-е гг. в фильме *Сережа* белоголовый малыш **Боря Бархатов** играл детские горести как подлинную драму «обманутых надежд», а завернутый в тряпье и измазанный сажей **Павлик Борискин** в *Судьбе человека* в одной из самых легендарных сцен советского кино не уступал **Сергею Бондарчуку**[14].

Новая эпоха в детском кино началась с создания объединения «Юность» и приходом туда молодых режиссеров. Символично, что первым фильмом, выпущенным объединением, оказался *Каток и скрипка* (1960), дебют **Андрея Тарковского**. В это время детское кино действительно стало авторским, в полном смысле этого слова. Оно не исчерпывалось сюжетом и не укладывалось в готовые заранее морализаторские схемы. Оно позволяло себе ставить вопросы и многоточия там, где раньше уверенно и гордо, как солдаты на карауле, торчали восклицания. Оно и дышало совсем иначе, чем прежде: изменился ритм, иной — глубже, многомернее — стала «картинка». Ту границу, которую до сих пор самовольно нарушал зритель, — между кинематографом «детским» и «взрослым» — теперь стали сознательно, изнутри размывать сами авторы фильмов. Однако, чем смелее это кино ломало слежавшуюся коросту художественных и идеологических клише, тем более недетскими вопросами оно задавалось. Обращение «оттепельного» кинематографа к незамутненному миру ребенка одновременно стало показателем «взросления» советского кино. Столкновение этого мира со сложным «взрослым» миром порождало драму (*Сережа*,1960; *Друг мой, Колька!*,1961; *А если это любовь?*, 1961; *Дикая собака Динго*, 1962, и др.).

Драматизация сюжета выводила фильмы подобного рода далеко за рамки детской специфики, но прокат продолжал числить их по ведомству детского кино. И *Звонят, откройте дверь* (1966) **Александра Митты** по горестно-недетскому **Александру Володину**,и *Девочка и эхо* (1965) **Арунаса Жебрюниса**, и даже *Иваново детство* (1961) **Тарковского** шли в основном на детских сеансах. Между тем, это были уже не просто «взрослые» фильмы, и даже не просто фильмы т. н. «авторского» кино. Это были свидетельства кардинального разлада стройной некогда идеологической модели мира, ее все усиливающегося драматического несовпадения с реальностью. Не случайно герой **Вячеслава Тихонова**, воплощенный идеал учителя и человека из фильма *Доживем до понедельника* (1968), намеревался покинуть школу — вместе с ним уходили из настоящего романтические идеалы 1960-х гг., все менее совместимые с т. н. «общественной жизнью»[15].

К середине 1970-х гг. официальная идеологическая модель не просто перестала совпадать с реальностью, но стала по сути ее антитезой. У авторов детского кинематографа, впрочем, как и у всех, населяющих эту страну, оставалось два пути: не замечать этого и пытаться удержаться в рамках традиционной идеологической модели, или, напротив, не замечать самой этой идеологической модели, экранироваться от нее — жанром ли, эпохой ли, особым ли «игровым» пространством.

Фильмы первого рода автоматически лишались почвы, они строго соответствовали описаниям в клеточках темплана и ими же полностью исчерпывались: столько-то картин о героях войны и революции, столько-то — на морально-этическую тему, столько-то — о жизни современной школы и т. д. Так называемый «проблемный фильм», родившийся в «оттепельные» годы как форма сокровенного авторского высказывания, постепенно окостенел в схему, стал особым жанром, с непременным и повторяющимся набором составляющих: положительные и отрицательные юные герои, их первые жизненные

испытания, борьба истинных ценностей с ложными, позитивный нравственный вывод. За редкими исключениями это было кино в той же мере квазибытовое, в какой и квазиусловное, нескончаемый «школьный вальс» на механическом пианино[16]. Кому-то, как например **Сергею Соловьеву**, удавались изысканные и рафинированные стилизации задушевного разговора «о главном» (*Сто дней после детства*, 1975; *Спасатель*, 1980; *Наследница по прямой*, 1982), у кого-то получалось на фундаменте «острой» темы выстроить крепкую жанровую конструкцию (*Розыгрыш*, 1976; тот же *Школьный вальс*, 1978, и др.). Те же, кто пытался говорить всерьез и перекрикивать ватную пустоту, срывали голос. Именно таким, надрывным и крайне неровным, оказался кинематограф **Динары Асановой**, трагически ушедшей из жизни на излете «застоя».

1970-е гг. с их относительной экономической стабильностью, налаженной системой производства и проката детских фильмов, стали расцветом совсем другого кинематографа, который вновь невозможно однозначно отнести к «детскому» или «взрослому». Еще в 1960-е гг. были впервые нарушены принципы «реализма» на экране (которые до тех пор исповедовали даже наши сказки, непременно выстраивая достоверный, подробный, переполненный деталями мир). Неожиданно легко и органично экран воспринял прежде невиданные, острые формы: сатирическую комедию *Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен* (реж. **Э. Климов**, 1964), феерический мюзикл *Айболит-66* (реж. **Р. Быков**, 1966). Уже в этих фильмах проявилась лукавая двуадресность, столь свойственная впоследствии детскому кинематографу 1970-х гг. За простыми, как пятак, прописными истинами для самых маленьких скрывался второй слой — слой аллюзий, намеков и острот, предназначенных гораздо более взрослому зрителю. Вскоре, нацепив шутовские колпаки, из удушливой реальности на территорию детского, несерьезного кино побежали взрослые и очень талантливые авторы — прихватив с собой целый арсенал колких шпилек, рогаток с прицелом дальнего действия и смеховых бомбочек с крамольной начинкой. Киносказка, все чаще предпочитая условность «реализму» (были к тому, правда, и вполне прозаические бюджетные причины), прокладывала потайные ходы туда, куда вход был строго воспрещен и куда взрослому кинематографу подступиться было куда сложнее. Телевизионная эстетика, с ее более высокой, чем в кинематографе, степенью условности, как нельзя лучше подходила условному же, стилизаторскому, игровому пространству фильмов 1970-х гг. Вершиной этой тенденции, безусловно, стали телевизионные сказки **Григория Горина** и **Марка Захарова** (*Обыкновенное чудо*, 1978; *Тот самый Мюнхгаузен*, 1979; *Дом, который построил Свифт*, 1983). Их ироничное зазеркалье превращало жанр в «игру в жанр», ставило дополнительные кавычки, привносящие иные, внеположные сюжету смыслы.

Лучшие фильмы «для детей» теперь тоже производились на телевидении — наступила эпоха детских сериалов, игровых и мультипликационных. И здесь обнаружилась показательная особенность времени: полное обесценивание идеологических клише. Новые телеверсии советской детской классики **Гайдара**, **Кассиля**, **Александра Беляева**, в отличие от киноверсий 1930-х — 1950-х гг. детской аудитории не полюбились. Гораздо больше пришлись ей по сердцу трехсерийные *Приключения Электроника* (1979) — фантастическая история про житье-бытье идеального мальчика-робота в современной школе, до отказа нашпигованная музыкальными шлягерами. А также телевизионные мюзиклы, которые опять же пользовались равной популярностью у взрослых и детей — классикой этого жанра стали фильмы **Леонида Нечаева** *Приключения Буратино* (1975) и *Про Красную Шапочку* (1977).

Чем активнее завоевывало детскую аудиторию телевидение, тем больше сдавало свои позиции детское кино. **Роу** умер в 1973 г., не оставив учеников. На «Мосфильме» после смерти **Птушко** в середине 1970-х гг. упразднили объединение «Юность». В 1980-е гг. телеэкран отобрал и последнее завоевание детского кинематографа 1970-х гг. — научно-фантастический жанр. *Через тернии к звездам* (1980) стал последним заметным детским кинофильмом этого направления, освоение которого, казалось, было так успешно начато картинами *Туманность Андромеды* (1967), *Москва – Кассиопея* (1973), *Отроки во вселенной* (1974). Однако дальнейшее продвижение в глубины космоса (равно как в подводные дали, другие миры или в манящие перспективы будущего) естественным образом требовало все больших финансовых средств, которых на деле отпускалось все меньше. Потому научная фантастика сначала перебралась на скромный и менее требовательный телеэкран (телевизионный сериал *Гостья из будущего* (1984) вызвал нескончаемый поток — более 90 000 — восторженных детских писем со всех концов страны), а потом и вовсе исчезла из современного детского репертуара, к этому времени окончательно оскудевшего.

В 1986 г. участники дискуссии о детском кино, справедливо критикуя прошлое и правдиво оценивая настоящее, не понимают и не хотят понимать будущего. Все резолюции специального заседания секретариата, посвященного детскому кинематографу[17], останутся резолюциями.

Красные дьяволята, 1923

Добро пожаловать..., 1964

Сережа, 1960

Жила-была девочка, 1944

Алеша Птицын вырабатывает характер, 1953

Золушка, 1947

Василиса Прекрасная, 1940

Звонят, откройте дверь, 1966

Неуловимые мстители, 1967

Ох, уж эта Настя!, 1972

Москва – Кассиопея, 1973

Приключения Буратино, 1975, тв

Сто дней после детства, 1975

Внимание, черепаха!, 1970

Айболит – 66, 1966

Гостья из будущего, 1984, тв

Вскоре детского кино не станет как такового: страна о нем не заплачет, иные, новые и более важные страхи, тревоги и заботы будут занимать умы и сердца во времена революций, национальных конфликтов, тотального обнищания и новых имперских войн. Не заплачут о нем и дети. Героями новой генерации детей в разное время станут Том и Джерри, Терминатор, далматинцы, черепашки-ниндзя, трансформеры, Чип и Дейл и прочие западные интервенты. Дети откроют для себя мир **Диснея**, из отечественных будут числить «своими» режиссера **Леонида Гайдая** (абсолютный лидер всех опросов среди детей и школьников) и старые добрые отечественные сериалы про Штирлица и Шерлока Холмса. Уникальные рукотворные комбинированные съемки в советских сказках после голливудских спецэффектов не будут производить на них никакого впечатления (и без толку им объяснять, что создатели «Звездных войн» без конца «крутили» на монтажных столах фильмы **Птушко** и **Роу**). А большинство сюжетов в «школьных» фильмах для них останутся полной загадкой: они не будут понимать ни лексики («брать на поруки», «прорабатывать на собрании звена»), ни пионерской символики, атрибутики и ритуальных действий (сбор металлолома, шефский концерт, торжественная линейка), ни сути конфликта «коллектива» с «индивидуалистом».

Но даже те, кто заплачет о детском кино, в то время как страна не пожалеет (а это будут, разумеется «товарищи», т. е. те, кто его создавал или был в непосредственной близости к этому процессу), никак не захотят понять абсолютную неизбежность случившегося. Не захотят осознать, что причины — и возникновения, и бурного развития, и экономического процветания, и зрительской востребованности и художественного своеобразия детского кино (как и театра, и литературы) — коренились все в той же специфике столь ненавистной многим из них «советской идеологии» и «социалистической формы хозяйствования». Что «особый путь» детского кино в СССР не может не завершить свою историю одновременно со страной развитого социализма. Что его кризис, а затем полный упадок адекватен аналогичным процессам в создавшем его государстве, и исторически неизбежно полное его исчезновение.

В вопросе о детском кино, при всей искренней заинтересованности в положительном результате и готовности к решительным действиям «во благо», кинематографистам не достает единственного и главного: ясного понимания, что, отменив алфавит, нет смысла отстаивать его отдельные буквы.

Скорее всего, детское кино возродится в России в свой час и в тех формах, какие приняты во всем мире: а именно конкретными, отдельно взятыми фильмами, создаваемыми для детей сценаристами и режиссерами, имеющими желание и способности работать в этом жанре. Они не будут оглядываться на цензоров и подчиняться темплану, но также не будут и свободными от заботы о коммерческой прибыли. Вырастет новое поколение детей, которые захотят увидеть в киногероях своих ровесников, и на экране — окружающую их жизнь. Однако услышь про это собравшиеся, пророка непременно бы ошикали: мириться с естественным ходом вещей и относиться с терпением к тому, что лучшим лекарем выступит время, — никак не в характере не только кинематографистов, но и всего реформаторского движения.

Любовь АРКУС, Инна ВАСИЛЬЕВА, Евгений МАРГОЛИТ

примечания

[1] *Шестой* (1981), 24,7 млн. зрителей за год проката; *Из жизни начальника уголовного розыска* (1983), 21,8 млн. зрителей за год проката; *Внимание! Всем постам...* (1985), 18,4 млн. зрителей за год проката; телесериал *ТАСС уполномочен заявить...* (1984) и др.

[2] Тетралогия о *Резиденте* (1968 – 1986), в среднем по 30 млн. зрителей за год проката; *Хлеб, золото, наган* (1980), 22,9 млн. зрителей за год проката; *Не ставьте Лешему капканы* (1981), 22,8 млн зрителей за год проката; *Приказано взять живым* (1983), 21,1 млн. зрителей за год проката; *Приступить к ликвидации* (1984), 23,2 млн. зрителей за год проката и др.

[3] *Не ходите, девки, замуж* (1985), 29,4 млн. зрителей за год проката; *Женатый холостяк* (1983), 35, 6 млн. зрителей за год проката; *Не могу сказать «прощай»* (1982), 34,6 млн. зрителей за год проката; *Отцы и деды...* (1982), 22,1 млн. зрителей за год проката.

[4] «Все участники секретариата отмечали, что Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» (1981) по существу не выполняется. Основную ответственность за такое положение должно нести руководство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. Горького». **(Из дневника Александра Камшалова)**

[5] Узбекфильм — *Верните бабушку*; Беларусьфильм — *Не забудьте выключить телевизор...*; к/с им. Горького — *Под знаком однорогой коровы*, *Юность Бемби*, *На златом крыльце сидели*; Одесская к/с — *Удивительная находка, или Самые обыкновенные чудеса*; Свердловская к/с — *Золотая баба*; Рижская к/с — *Мальчик с пальчик*; Таджикфильм — *Новые сказки Шахерезады*; Таллинфильм — *Дикие лебеди* и др.

[6] В основу фильма лег одноименный рассказ **Всеволода Гаршина**, герой которого, собственной кровью окрасив рубаху в алый цвет, подает спасительный стоп-сигнал мчащемуся к гибели поезду и ценой собственной жизни спасает жизни многих людей.

[7] В 1919 г. вышли «Приключения Крокодила Крокодиловича» **Корнея Чуковского**, в 1923 г. – «Мойдодыр». Тогда же – первые сборники детских стихов **Самуила Маршака** («Детки в клетке», «Багаж»). С 1924 г. **Маршак** возглавил детский отдел ОГИЗА в Ленинграде. При его деятельном участии начали писать для детей и печататься **Евгений Шварц**, **Борис Житков**, **Виталий Бианки**, **Даниил Хармс** и др. В 1925 г. вышел первый сборник **Агнии Барто**, в 1927 г. – «Республика «ШКИД» **Леонида Пантелеева** и **Григория Белых**. С 1924 г. по 1938 г. вышли более шестидесяти детских книг **Житкова**. Книги стихов для детей опубликовал **Николай Заболоцкий**.

[8] В 1924 – 1925 гг. в печати появились статьи, сетующие, что посещение кинотетаров детьми носит ужасающе неорганизованный характер: дети ходят в кино без всякой системы и никакие ограничения и опыты регламентации детского кинофильма не спасут их от «развращающего буржуазного влияния». Репертуар московских кинотеатров 1920-х гг. (*Борьба душ*, *Сверхчеловек*, *Сказка о семи лебедях*, *Чаплин на работе*, *Мадлен*, *Маска Венеры*, *Цепи дьявола*, *Доктор Мабузе*..., *Тигрица*, *Среди диких зверей и разбойников*, *Кабинет доктора Калигари*, *Граф Калиостро*, *Манон Леско*, *В трущобах Парижа*, *Ужасная ночь в зверинце*, *В чаду маскарада*, *Тайна Сандомирского монастыря*, *Похождения французских авантюристов*, *Поклонники дьявола*, *Фаворитка Развальского* и др.) слишком привлекал детского зрителя, всеми правдами и неправдами стремящегося проникнуть в темноту кинозала, что абсолютно не устраивало Наркомпрос. Был поставлен серьезный вопрос о запрещении детям посещать кинотеатры без родителей или воспитателей. Однако основная надежда возлагалась на развитие советского детского кино.

[9] Конечно, на опасной территории западной литературы нельзя было обойтись без некоторых «охранительных» маневров: наивный **Жюль Верн** даже не предполагал, что его капитан Грант томится на необитаемом острове за революционную деятельность – это была мудрая поправка драматурга **Леонидова**, вовремя пришедшего на помощь знаменитому фантасту.

[10] Традиция эта в добром здравии дожила до рубежа 1960-х – 1970-х гг., до кеосаяновского сериала про «мстителей»(впрочем, уже исполненного изрядной доли иронии), и безнадежно омертвела в последующие годы. Это не помешало студиям продолжать исправно снимать фильмы про маленьких, но пламенных героев революции, однако их никто не смотрел.

[11] В одном из интервью **Георгий Милляр**, исполнитель роли Кащея Бессмертного, сказал, что фильм ставился как пародия на *Нибелунгов* **Фрица Ланга**.

[12] «Этот фильм, поставленный в 1943 г. к/с «Союздетфильм» в Сталинабаде, оказался неудачным. Сценарий, написанный Н. Рожковым и Е. Помещиковым, был сравнительно хорошим, ибо в нем увлекательно и правдиво показывалась жизнь учеников ремесленных училищ, но фильм, поставленный Львом Кулешовым по этому сценарию, оказался малоинтересным и далеко не полноценным в силу неудачной трактовки режиссером основных персонажей фильма. Наша молодежь и интересы, которыми она живет, в этом фильме были показаны искаженно. Поэтому фильм не был выпущен на экран». **(Из книги министра кинематографии СССР И. Большакова «Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны»)**
«Возможно, действительной причиной запрета стала стилистика фильма, полностью лишенная патетики и противоположная Большому стилю, утвердившему после Сталинградской битвы свои позиции». **(Из книги Е. Марголита, В. Шмырова «Из'ятое кино. 1924-1953»)**

[13] В 1948 г. вышло всего три детских фильма, в 1949 г. – два, в 1950 г. – один, в 1951 г. – ни одного. **(Данные приводятся по изд.: «История советского кино», т. 4. — М., Искусство, 1977)**.

[14] Из детского кино в разные периоды вышли профессиональные актеры и режиссеры: **Яков Сегель** (*Дети капитана Гранта*), **Всеволод Ларионов** (*Пятнадцатилетний капитан*), **Елена Проклова** (*Звонят, откройте дверь*), **Елена Цыплакова** (*Не болит голова у дятла*), **Марина Левтова** (*Ключ без права передачи*), **Дмитрий Харатьян** (*Розыгрыш*) и др.

[15] «Проблемный» фильм о подростках в дальнейшем развивался по двум направлениям – с одной стороны, его присвоило «взрослое» психологическое кино (*А если это любовь?* **Юлия Райзмана** в 1960-е гг., *Не болит голова у дятла* **Динары Асановой** и *Чужие письма* **Ильи Авербаха** в 1970-е гг., *Плюмбум*... **Вадима Абдрашитова** и *Курьер* **Карена Шахназарова** в 1980-е гг.), с другой стороны, получил широкое распространение т. н. «школьный» фильм с модификациями «лирической» и социальной мелодрамы (*Переступи порог*, *Школьный вальс*, *В моей смерти прошу винить Клаву К.*, *Вам и не снилось*, *Розыгрыш*).

[16] Тем не менее, в нехитрой мелодии этого кино все чаще звучали тревожные нотки. Уже в фильме *Три дня Виктора Чернышова* (1967), еще проникнутом шестидесятнической теплотой и поэзией, явственно ощущалась душевная и духовная апатия его молодых героев. «Распалась связь времен», и те, для кого, собственно, и снимались «детские и юношеские» фильмы, чем дальше, тем больше казались племенем чуждым, непонятным и более того – враждебным. На совещании по проблемам кинематографа для детей и юношества, организованном в 1971 г. редакциями журналов «ИК» и «Семья и школа», впервые артикулированно прозвучала тревога и испуг перед молодым поколением. («Нужен резкий и прямой разговор о недостатках, которые должно преодолеть в себе новое поколение», – из выступления **Л. Аннинского**). Пройдет несколько лет, и появится ряд остропроблемных фильмов о молодых. Лучшие картины этого ряда станут мостиком к перестроечным хитам, отчетливо обозначившим пропасть между поколениями (*Курьер*, *Плюмбум*..., *Меня зовут Арлекино* и др).

[17] «Поддержать инициативу проведения ежегодного конкурса на лучший сценарий для детей; поручить Всесоюзной комиссии детского кино разработать план участия СК СССР в программе обеспечения ускоренного подъема многонационального детского кино; обратиться к Госкино с просьбой принять меры по кардинальному улучшению работы к/с им. Горького; поддержать предложение ЦК ВЛКСМ о создании на «Мосфильме» Всесоюзной мастерской фильмов для детей и юношества; рассмотреть целесообразность отдельного ежегодного тематического планирования детского и юношеского кинематографа; рассмотреть предложение СК о принципиальном признании детского фильма фильмом повышенной постановочной сложности; совместно с СК приступить к разработке новой финансово-производственной системы детского кино и его проката». **(Из стенограммы заседания секретариата СК)**

июнь

35

Завершен выпуск собрания сочинений Григория Козинцева*. Пятитомник становится последним в нынешнем веке фундаментальным отечественным изданием в области истории кино и киномысли

Творческий путь **Григория Козинцева** не был образцово-показательным: в молодости за ним водились грехи формализма, которые хоть и искупила стилистически безупречная *Трилогия о Максиме*, но все ж сомнительное невыводимое пятнышко незримо присутствовало на биографии многоуважаемого мэтра советского кино.

В послевоенное время, особенно начиная с 1960-х гг., слава ФЭКСов – художественных школ, основанных в Петрограде группой молодых задиристых авангардистов, – за рубежом только нарастала. Влиятельные искусствоведы находили в их фильмах 1920-х гг. и влияние экспрессионизма, и аналогии образам **Франца Кафки**. Однако главное своеобразие ФЭКСов было не в этом. На фоне советских авангардистских школ 1920-х гг., демонстративно порывавших со «старорежимным» искусством прошлого, «Фабрика Эксцентрического Актера» была уникальным объединением, присягавшим на верность традициям и идеалам былой, т. е. «досоветской» культуры. Реальность поверялась в их творчестве тенями **Николая Гоголя** и **Федора Достоевского**, образы их фильмов были рождены поэзией «серебряного века», а в кадрах витал дух исторических фантазий художников объединения «Мир искусства». Принципиальная «ретроспективность» ФЭКСов была для своего времени самой что ни на есть «авангардной» новизной и выглядела невольным социальным вызовом.

В 1950-е – 1970-е гг. за **Козинцевым** великодушно был закреплен образ ученого отшельника, шекспироведа в башне из слоновой кости, автора «культурных» экранизаций мировой классики и фундаментальных теоретических трудов. Его фотография (в вязаной кофте, с книгой на коленях, на фоне необозримых книжных стеллажей) подтверждала этот образ в сознании современников, а заодно и амплуа **Козинцева** на официальном кинематографическом Олимпе.

Его награждали и чествовали с регулярностью наступления юбилейных дат и по выходу каждого фильма, однако неизменно ощущалась некая отчужденность, холодноватая дистанция между властью и маститым режиссером. Он был по определению чужим и чуждым, интеллигентом старой формации, сохранившим свою отдельность и некоторую высокомерность по отношению к тем, от кого всю жизнь вынужден был зависеть.

И все же **Козинцев** почитался советским классиком, а классику – по советской табели о рангах – было положено Собрание Сочинений. Поскольку наследие классика обязано было выглядеть идеологически безупречно, этот статус не только не облегчал прохождение текстов через цензурные фильтры, но и делал его более затруднительным.

Само то, что издание вышло в пяти томах, стало большой победой составителей над советской идеологической машиной, тщательно расставлявшей приоритеты. Собрания сочинений основоположников коммунизма выходили десятками томов, литераторов – в зависимости от «верности» их убеждений, для собраний сочинений кинематографистов Госкомиздат СССР установил четкую норму – не более трех томов.

В таком объеме было выпущено собрание сочинений **Всеволода Пудовкина**, готовились трехтомники **Михаила Ромма** и братьев **Васильевых**. Но библиография **Козинцева** уже насчитывала три книги и более 400 статей, а в его архиве хранилось огромное количество неопубликованных материалов. Поначалу план издания в пяти томах благополучно зарубили, но составителям (**Якову Бутовскому** и **Валентине Козинцевой**) при помощи высокопоставленных друзей **Козинцева** все же удалось его отстоять.

Чтобы включить в издание «сомнительные», но важные для понимания творчества и мировоззрения **Козинцева** тексты, приходилось идти на разнообразные уловки. Фэксовские материалы, все еще считавшиеся формалистическими «ошибками юности» будущего классика (в том числе ранние пьесы **Козинцева** и **Леонида Трауберга**), на всякий случай «замаскировали». Для этого пришлось нарушить хронологию третьего тома. Его открывает более поздний по времени раздел «О режиссуре». Фрагменты пьес и письмо **Козинцева** о спектакле «Женитьба» даны приложением к идущему вторым разделу «О комическом, гротесковом и эксцентрическом в искусстве»[1]. С «тыла» приложение «прикрыто» книгой «Наш современник Вильям Шекспир», дважды публиковавшейся ранее. Схожим образом удалось «протащить» выброшенные цензурой уже из гранок фрагменты текста «Глубокого экрана». По совету **Бориса Суриса**, главного редактора ленинградского отделения «Искусства», их запрятали в раздел «Подготовительные материалы ко 2-му изданию «Глубокого экрана»: так были частично напечатаны записи о просмотре **Сталиным** *Юности Максима* и о работе над фильмом *Белинский*. Тем не менее, фрагмент о разгроме **Андреем Ждановым** сценария *Карл Маркс* тогда опубликовать все же не удалось.

Многие неопубликованные записи из рабочих тетрадей режиссера его вдова сможет издать лишь после перестройки: сначала в журнале «Искусство кино», а затем в книге «Черное лихое время...» (1994).

Григорий Козинцев

С. В. Д., 1927

На съемках фильма *Гамлет*

Шинель, 1926

Дон Кихот, 1957

Гамлет, 1964

Король Лир, 1970

Никакие уловки не помогли также обойти «проскрипционные списки». Пришлось исключить «запрещенные имена и названия», среди которых значились **Анджей Вайда**, **Максим Шостакович**, Театр на Таганке[2]. Упоминания об **Андрее Тарковском** остались в первом и втором томах, но, когда в работу пошел четвертый, **Тарковский** уже стал «невозвращенцем», потому его имя было изъято из уже дважды опубликованного «Пространства трагедии».

При подготовке в 1983 – 1984 гг. последнего, пятого тома возникли проблемы с публикацией писем **Козинцева**. На письма цензура всегда обращала особо пристальное внимание, потому их подготовили к печати «с запасом»[3]. Руководством издательства, заранее согласовавшим свое мнение с цензором, треть из них была сразу же изъята, и только заступничество **Сергея Герасимова** помогло вернуть в издание большую их часть.

В общем и целом, черный пятитомник с размашистым, летящим росчерком **Козинцева** на обложке, оказался приятным свидетельством того, что умная и последовательная борьба с цензурой способна принести вполне ощутимые результаты[4]. Но когда институт цензуры будет, наконец, повержен, свободными от взаимных обязательств окажутся как составители, редакторы и писатели, так и государство, прежде исправно финансировавшее научно-издательскую деятельность. Частные же издатели станут закономерно руководствоваться понятиями рентабельности и экономической целесообразности – история киномысли им окажется ни к чему. За редчайшими исключениями (например, книги издательства «Ad Marginem») литература о кино будет представлена на книжном рынке мемуарами и беллетризованными биографиями звезд отечественного и зарубежного киноэкрана.

Фигура **Козинцева** и его фильмы, по-прежнему занимая почетное место в Музее Культуры, окажутся не востребованными культуртрегерами нового времени и почти выпадут из современного обихода. Уже ничто не будет препятствовать показу шедевров фэксовского периода – но и *Шинель*, и *Чертово колесо*, и *С. В. Д.* не станут желанными гостями телеэкрана. Впрочем, как и *Гамлет*, с его крамольными когда-то аллюзиями в «сцене с флейтой»... Станет очевидно, что своим идеологическим врагам **Козинцев** (как и многие другие корифеи отечественной культуры) был все-таки ближе, нежели новоявленным поборникам свободы и рынка, для которых он неизбежно окажется всего лишь музейным экспонатом, строчкой в полузабытой истории советского кино. Как человек 1920-х гг., **Козинцев** любил парадоксы – этот он сумел бы оценить по достоинству.

Любовь АРКУС, Инна ВАСИЛЬЕВА

примечания

[1] «Эти материалы были сугубо необходимы для издания. Григорий Михайлович готовил большую работу под названием «Эксцентризм», записи по ней идут с 1942 по 1973 г. Он все время собирал материалы на эту тему. На самом деле, по нашему первоначальному плану, третий том так и должен был называться – «Эксцентризм». Но затем мы поняли, что это название сразу отсылает к ФЭКСу и вызывает ненужные ассоциации. В конечном итоге пришли к тому, чтобы посвятить этой теме один из разделов тома. В первом плане пятитомника этот раздел назывался так: «О народном, комическом, гротесковом и эксцентрическом в искусстве». Но когда мы реально добрались до третьего тома, то слово «народный» потихонечку убрали. Оно было просто прикрытием». **(Из интервью с Яковом Бутовским)**

[2] «В «Глубоком экране» упоминался Вайда. У Козинцева было написано «разговор Полянского и Вайды». Уж Полянского-то никто не запрещал, но, на всякий случай, выбросили обоих: написали: «разговор двух польских режиссеров». Театр на Таганке тоже нельзя было упоминать: уже уехал Любимов. Поэтому мы не могли дать запись, касающуюся «Гамлета» с Высоцким». **(Там же)**

[3] «Всегда нужно что-то поставить, специально для того, чтобы цензура могла это выбросить, – тогда останется именно то, что ты хотел. Но не всегда угадывали, что именно ей не понравится. У всех издательств с письмами был связан дикий страх. К перепискам всегда больше всего претензий предъявлялось. Почудится какой-то юмор странный, какие-то намеки непонятные и – долой! Скандал произошел и по поводу оформления писем. Проводилось даже специальное совещание худсовета. Мы, составители, настаивали, что оформлять надо так же, как это делал сам Козинцев. Он мог в одном письме написать приветствие слева, в другом – посередине; он по-разному подписывал письма к разным людям: где-то «Гриша», где-то «Г. Козинцев» и т. д. Но В. Дзяк, член редколлегии, посмотрел собрание сочинений Ленина и пришел в ужас: сказал, что надо оформлять письма точно так же, как это сделано там. Регламентированно, чтобы все по своим местам и в утвержденных формулировках. На счастье, спор произошел на этапе, когда уже был сделан набор и вычитывалась верстка. Это спасло: слишком серьезная предстояла бы переделка. Заместитель по производству быстро прикинула, во что это обойдется, и пришла к выводу, что криминала тут нет». **(Там же)**

[4] «Нас многие спрашивали «как вам это удалось?». Считалось, что ленинградская цензура свирепее московской: здесь строже КГБ, здесь всякие Черкесовы лютуют, обком... И тем не менее, прошло почти все, что мы планировали. Хотя, конечно, добиться этого было отдельной и, наверное, самой сложной работой». **(Там же)**

июль

36

Конфликтная комиссия направляет письмо Кире Муратовой*. Вскоре приходит сообщение из Госкино — любой замысел Муратовой будет одобрен и поддержан руководством

Одна из первых акций Конфликтной комиссии – письмо в Одессу режиссеру **Кире Муратовой**, в котором ей высказана полная и безоговорочная поддержка нового секретариата и дано обещание в ближайшее время сделать все возможное для легализации ее запрещенных или полузапрещенных произведений. Либеральные московские критики (авторы письма – **Ирина Рубанова** и **Андрей Плахов**) получают возможность поддержать **Муратову** теперь уже не только от себя лично, но и с позиции своего нового – официального – статуса.

Куда удивительнее воспоследовавший за письмом звонок из Госкино: **Муратову** заботливо расспрашивают о творческих планах и заверяют в том, что отныне ни один ее замысел не встретит более никаких препятствий, и она может немедленно приступать к работе над любым сценарием по своему усмотрению, не оглядываясь на инстанции.

Пожалуй, нигде перестройка не имела больших шансов походить на добрую волшебницу, нежели в том, что касалось «трудных творческих судеб». Еще вчера такой поворот событий в отношении **Муратовой** подобен был бы грому среди ясного неба. Но дело было не только в том, что начиная с 1968 г. **Муратова** сняла лишь четыре фильма, каждый из которых подвергался цензурным гонениям. Но, строго говоря, они имели формальное «разрешительное удостоверение». *Короткие встречи* вплоть до «изъятия из действующего фонда» числились в прокате, узкопленочные копии фильма были даже в воинских частях (он имел там своего рода популярность из-за песен **Владимира Высоцкого**). Зато громогласный, как во времена «ждановских» указов, запрет *Долгих проводов* был необычен для времени тихого удушения неугодных лент. Это казалось особенно странным, потому что фильм выглядел не более «антисоветским», чем, скажем, психологические драмы **Ильи Авербаха**. Правдоподобна версия, что он стал жертвой номенклатурных игр: новому руководству Госкино, как водится, понадобился яркий пример неблагополучия, до которого довели «отрасль» предшественники (так же в свое время под удар подставили *Заставу Ильича*). *Познавая белый свет* ленфильмовским редакторам удалось с трудом провести по ведомству «фильмов о рабочем классе». Но уже *Среди серых камней*, вольная экранизация **Владимира Короленко**, вызвала скандал на Одесской студии. Госкино не поддержало **Муратову**, и, протестуя против цензурных купюр, она «подписалась» в титрах издевательским псевдонимом «Иван Сидоров». Дальнейшая судьба **Муратовой**, казалось, была предопределена. Положение ее усугублялось также «пропиской» на Одесской киностудии, что приводило к многократно увеличенному количеству перестраховщиков, надзирателей и тройной цензуре (местный обком, Госкино Украины, Госкино СССР). Дважды дисквалифицированный режиссер, в творчестве которого усматривалось то «буржуазное влияние», то «антигуманистические настроения», автор фильмов-фантомов, известных в основном по разгромным статьям и приносящих неизменный убыток ввиду отсутствия проката, **Муратова** к середине 1980-х гг. не имела ни малейших шансов переменить судьбу парии, изгоя, отщепенца.

Кира Муратова

Перемена участи – так будет называться картина, к работе над которой она приступит сразу же после торжественной амнистии. Однако, скорее всего, к этой невольной рифме сама **Муратова** отнеслась бы иронически – в скором будущем станет ясно, что маргинальность ее существования не отменяема никакими сменами курса. Что продюсерам будет так же тяжело найти с ней общий язык, как некогда советским начальникам, а фильмы ее будут исправно собирать все ту же постоянную, но и столь же малочисленную аудиторию.

Любовь АРКУС, Олег КОВАЛОВ

июль, 17

37

Практика цензуры зарубежных фильмов подвергается резкой критике на секретариате СК СССР

Так называемые «прокатные версии» зарубежных фильмов еще с 1960-х гг. были притчей во языцех среди кинематографистов и образованных синефилов. Считалось, что поделать с этим явлением ничего нельзя – цензуре подвергалась и зарубежная литература (с огромными купюрами выходили не только редкие тексты западных модернистов, но и произведения, числившиеся классикой. От выступления товарища **Поликарпова** на редколлегии журнала «Иностранная литература» осталось жутковатое определение этой практики – «свободный перевод»).

С кинематографом церемонились еще меньше. Идеологи маниакально повторяли, что западное кино проповедует «секс, насилие и антикоммунизм». Закономерно, что отечественная цензура заботливо ограждала зрителя от тлетворного влияния этих «родовых проклятий» Запада.

Вмешательство цензуры в зарубежные фильмы, приобретаемые для коммерческого проката в СССР, начались еще в 1920-е гг. Картины (по большей части американские и немецкие) немилосердно перемонтировались. Среди тех, кто отшлифовывал искусство монтажа на редактировании зарубежных фильмов, были и молодой **Сергей Эйзенштейн**, и братья **Васильевы**. При помощи ножниц, клея и сопроводительных надписей, часто не имеющих никакого отношения к оригиналу, сюжеты в лучшем случае идеологически «подправлялись», в худшем – менялись до полной неузнаваемости.

С начала 1930-х и до середины 1950-х гг. зарубежные фильмы почти не закупались. «Трофейные» картины, широко демонстрировавшиеся в прокате после Второй мировой войны, не дублировались, а снабжались лаконичными субтитрами, что позволяло с легкостью вносить нужные коррективы.

Зарубежная кинопродукция в 1950-е гг. подвергалась дотошному отбору, анализу на идеологическую благонадежность и при необходимости – очищению от «скверны». Однако даже после тщательной стерилизации фильмы зачастую выходили в прокат с ограничением «детям до 16-ти».

Тем не менее, до конца 1960-х гг. кардинальное искажение авторских оригиналов еще не являлось рутинной практикой. Поборники чистоты нравов и ревнители идеологической выдержанности «редактированию» пока предпочитали отмену закупки «спорных» фильмов или просто не выпускали уже купленные (*Битва за Алжир* **Джило Понтекорво**, *Сидящий справа* **Валерио Дзурлини**, *Любовь блондинки* **Милоша Формана**, *Любовь* **Кароя Макка** и др.).

Незначительные купюры эротических моментов в *Томе Джонсе* **Тони Ричардсона** и *Греке Зорбе* **Михалиса Какояниса** или выбрасывание «лишних эпизодов» из *Нюрнбергского процесса* **Стэнли Крамера** и *Затмения* **Микеланджело Антониони** – ничто по сравнению с тем, что творила цензура впоследствии.

Временем подлинного ее разгула стали 1970-е гг. Если в приобретенном для проката фильме героиня снимала лифчик, если была крупно показана рваная рана, или просматривался выпад в адрес коммунистической партии – «крамольные» кадры без церемоний летели в корзину. В фильме *Развод по-итальянски* **Пьетро Джерми** линия иронически изображенного местного коммуниста сводилась к считанным кадрам. Эротика (и подлинная, и мнимая) изымалась автоматически – этой участи не избежали и те фильмы, в которых эротические сцены были смыслообразующими (от *Ромео и Джульетты* **Франко Дзеффирелли** до *Анатомии любви* **Романа Залуского**).

Тексты социальных картин приспосабливались к политической конъюнктуре и переводились весьма вольно. В финале фильма *Сиятельные трупы* **Франческо Рози** была изъята фраза героя-коммуниста: «Правда не всегда революционна». В прокатной версии фильма *Сакко и Ванцетти* **Джулиано Монтальдо** герой перед казнью произносил «Да здравствует жизнь!» – вместо «Да здравствует анархия!». В чехословацкой ленте *Ветер в кармане* **Януша Соукупа** молодой герой вместо радостного возгласа «Тетя прислала приглашение в Париж!» так же радостно кричал: «Пришла повестка в армию!». В фильме *Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений* **Элио Петри** арестованные демонстранты скандировали в лица тюремщикам: «Де-мо-кра-тии!» – вместо подлинного «Ста-ли-нис-ты!». Даже персонажи невинной американской комедии могли вдруг изречь сентенцию о тяжелой участи женщин в США. То, что невозможно было исправить переводом, просто удалялось. Так, из *Наследства* **Марты Месарош**, получившем в советском прокате название *Вторая жена*, исчезли развернутые цитаты из фильма **Лени Рифеншталь** *Олимпия*: хроника Берлинской Олимпиады 1936 г. навевала ненужные ассоциации с московской Олимпиадой 1980 г.

Примеры пуританской или политической цензуры были многочисленны и довольно однообразны. Однако тотальность советской цензуры далеко не исчерпывалась сексуальными или политическими табу.

В зоне повышенного внимания находились произведения американских и западноевропейских мастеров. Из *О, счастливчика* **Линдсея Андерсена** вырезали 32 минуты экранного времени, изменив и сюжет, и концепцию.

Но самым наглядным примером варварства цензуры может послужить прокатная версия *Конформиста* **Бернардо Бертолуччи**. Фильм сократили на 30 минут, события в нем были самочинно «выстроены» в хронологическом порядке – взамен авторского ассоциативного сюжетосложения. Ощущение надругательства над этим фильмом возникало не только от изъятия тех или иных эпизодов и кадров. Для тиражирования копий пожалели цветной пленки: так исчезал контраст мертвенных тонов фашистской империи с прихотливой «импрессионистической» гаммой, в которую окрашены «парижские эпизоды». Антитеза «фашизм/антифашизм» в фильме, пронизанном мотивами неизвестного нашему зрителю «левого фрейдизма», носила не только привычный советскому зрителю политический характер: фашизм трактовался **Бертолуччи** как порождение ущербности

и обвинялся как бы от лица самой чувственной, пряной, вольной и самоцельной красоты. В прокатных копиях операторский шедевр **Витторио Стораро** был уничтожен. С красотой как смыслообразующим ферментом фильма расправились вполне «по-фашистски».

Впрочем, в 1970-е гг. все сколько-нибудь значительные западные картины, как правило, тиражировались на черно-белой пленке (хотя «кассовые» фильмы – костюмные или полицейские – исправно выпускались в цвете).

Почти одновременно с *Конформистом* у нас вышел *Додескаден* **Акиры Куросавы** (в советском прокате – *Под стук трамвайных колес*). Картина, цветовое решение которой изумляло (даже мусорные кучи превращались здесь в произведения «поп-арта») также была выпущена в черно-белом варианте. А ведь этот фильм рассказывал о беспросветном существовании людей «дна» и был создан классиком мирового кино, другом нашей страны, не имевшим идейных прегрешений перед советским режимом. Картина не содержала и намека на эротику или «антисоветизм» – однако цензура сократила ее на 40 минут. Почему? Система цензурных купюр в зарубежных фильмах прихотлива и с трудом поддается объяснению. Лишены внутренней логики многочисленные купюры в шедевре **Феллини** *Ночи Кабирии*. Не надо вроде бы ломать голову, отчего здесь убрана линия пусть и доброго, но священника. Но из той же картины был вырезан эпизод, который вполне можно трактовать как атеистический: калека в храме перед изображением Мадонны отбрасывает в сторону костыли, уверенный в чуде исцеления, – и с раскинутыми руками грузно падает на пол.

Ларчик открывался просто: любой зарубежный фильм попросту необходимо было укоротить – это «облегчало восприятие», обеспечивало лишние киносеансы и помогало выполнить план. Редакторов, вырезавших из фильма *Затмение* долгий поэтичный план (парящий над Римом самолет), не заботило мировоззрение **Антониони** – они простодушно вгоняли картину в прокатный стандарт.

Многое, как ни странно, зависело отнюдь не от большого начальства, а от самих исполнителей, с радостью бравшихся за ножницы. Функционер обожает «подправить» художника в соответствии со своими представлениями о прекрасном[1]. Достаточно было кому-то при виде едущего по шоссе автомобиля капризно заявить: «Долго едут!», или устав от прискучившего диалога, констатировать: «Долго говорят!» – и эпизодов как не бывало. Такова же причина многих безвкусных переименований всемирно известных лент. Жесткое и ироничное название *Дайте мужа Анне Дзаккео* **Джузеппе Де Сантиса** заменено на *Утраченные грезы*, вместо названия фильма *Настоящий конец большой войны* **Ежи Кавалеровича** в афишах появилось безликое – *Этого нельзя забыть*. *Крик* переименован вопреки какой-либо логике в *Отчаяние* (тогда как в мире **Антониони** это самое «отчаяние» отсутствует программно).

Вполне закономерно, что проблема «редактирования» зарубежных фильмов одной из первых попала в «повестку дня» климовского секретариата, последовательно вскрывавшего болевые нарывы советской системы кинематографии. Но будет ли упразднена цензура зарубежных фильмов после того, как на заседании 1986 г. решительно осудят данную практику? В «особо крупных» государственных масштабах она, к счастью, прекратит свое существование – разумеется, не волевым решением руководства СК, а самой логикой социально-экономического развития страны. Однако статус неприкосновенности авторского оригинала будет недолгим.

Политическую цензуру вскоре сменит цензура коммерческая, и окажется, что редакторы телепоказа умеют резать по живому с еще большим рвением, нежели советские чиновники старого образца. Рекорд будет принадлежать НТВ: *Золушка Свободы* **Марка Райделла**, продолжительностью 117 минут, в эфире этого канала превратится в *Увольнительную до полуночи* – около 80 минут чистого времени показа и 37 минут в корзине. Не отстанет и ОРТ: ни ночной эфир, ни культурно-просветительская направленность рубрики «Коллекция Первого канала» не спасут от основательной «подчистки» фильм *37,2 по утрам* **Жан-Жака Бенекса**; в то же время *Записки у изголовья* **Питера Гринуэя** по мотивам переведенного в СССР еще в 1970-е гг. шедевра **Сей-Сенагон** выйдет в телеэфир под фривольным названием *Интимный дневник*.

Практика переименований тоже никуда не исчезнет: культовый фильм *Жидкое небо* **Славы Цукермана** выпустят под названием *Расплата за разврат*, а на обложках видеокассет, даже лицензионных, можно будет увидеть самые невообразимые названия.

Олег КОВАЛОВ, Сергей КУДРЯВЦЕВ

примечания

[1] «Хорошо помню один разговор с Ермашом. Он насчет купюр был философски настроен. Что тут, говорил, копья ломать – можно, нельзя... Что сразу не уберут, все равно через пять сеансов из фильма исчезнет. Сами киномеханики вырежут. Идеология работала на всех уровнях». **(Из интервью с Кириллом Разлоговым)**

июль, 22

38

Умерла Наталья Ужвий*

Возможно, наиболее адекватное воплощение дарованию **Натальи Ужвий** было найдено не в сценических или экранных образах, но — в скульптуре. Именно **Ужвий** запечатлел в образе многострадальной шевченковой Катерины скульптор **Матвей Манизер**, создавая свой знаменитый памятник Кобзарю в Харькове. Идея памятника, где по кубистической конструкции цепочкой всходили к великому поэту, застывшему на самой вершине, его герои, была явно навеяна спектаклями театра «Березіль» — детища великого реформатора восточноевропейской сцены **Леся Курбаса**. Ведущей актрисой театра и являлась **Ужвий**. Монументальная и в то же время экспрессивная эстетика театра **Курбаса** была близка украинскому киноавангарду — недаром «Березіль» подарил украинскому кино великого **Амвросия Бучму**, **Семена Свашенко** — довженковского Тимоша, **Степана Шагайду**. К середине 1930-х гг. театр был уничтожен, его создатель погиб, но монументальность этой эстетики в новом контексте пригодилась сталинскому Большому стилю. Наряду с **Аллой Тарасовой** или **Верико Анджапаридзе Ужвий** оказалась идеальным его воплощением. Скульптурность ритмического рисунка ее ролей давала ощущение трагической замедленности — так **Ужвий** сыграла одну из самых значительных своих предвоенных киноролей, солдатку Евдокию в *Выборгской стороне* **Григория Козинцева** и **Леонида Трауберга**. Поэтому вершиной ее кинематографической биографии оказалась партизанка Олена Костюк в самом, быть может, значительном фильме военных лет на современном материале — *Радуге* **Марка Донского**, прямо объявившего, что хочет создать образ украинской мадонны. **Ужвий** стала безусловным поэтическим центром этой трагедийной мистерии — своего рода кинематографическим аналогом Родины-матери со знаменитого плаката **Ираклия Тоидзе**. Но уже эпохе «оттепели» нужна была другая драматургия, другие образы. Украинский театр, так и не оправившийся после гибели **Курбаса**, не мог дать актрисе ни того, ни другого. Кино — тем более. С интервалом в десять лет ее снимали **Сергей Параджанов** и **Сергей Урусевский** — но без особого успеха. Последние четверть века своей биографии **Ужвий** существовала лишь в качестве живого памятника прошедшей эпохи.

Наталья Ужвий

Евгений МАРГОЛИТ

август, 12

39

Первый секретарь Московского горкома партии Борис Ельцин посещает киностудию «Мосфильм»

Вероятно, это посещение входило в план «ритуального» обхода новым хозяином столицы своих владений. Как и положено по протоколу, **Борис Ельцин** честно знакомится с основными цехами и павильонами, а также посещает студийную столовую и съемочную площадку фильма *Курьер*. Лето — период экспедиций, павильоны пустуют, а потому **Карену Шахназарову**, едва завершившему съемки, приходится по настоянию дирекции спешно вызывать актеров и восстанавливать декорации. Побывав на этих «съемках», **Борис Николаевич** отмечает: «Все как в жизни».

В беседе с руководителями творческих объединений «Мосфильма» (**Юлием Райзманом**, **Владимиром Наумовым**, **Георгием Данелия**, **Сергеем Бондарчуком**, **Алексеем Сахаровым**, **Юлием Карасиком**, **Сергеем Колосовым**, **Владимиром Меньшовым** и др.) **Ельцин** высказывает ряд замечаний: его речь, выдержанная в духе «конструктивной критики», сводится к основным кинематографическим лозунгам текущего момента: долой «серый фильм», больше картин на современную тему. В общих чертах намечена дальнейшая программа действий: повышать идейно-художественное качество фильмов; совершенствовать организацию производственного процесса. Худруки разъясняют высокому гостю, что засилье «серых фильмов» неизбежно, когда творческие объединения и киностудия по сути лишены самостоятельности. Когда сценарные портфели перегружены навязанными сверху «нужными темами», за воплощение которых берутся далеко не самые способные «творцы». Когда нет возможности провести переаттестацию режиссеров и обновить творческий состав студии, избавившись от балласта.

Режиссеры явно не склонны к откровенности с начальством при обсуждении возможных кадровых перестановок на студии — однако из рассуждений **Ельцина** нетрудно заключить, что действующий генеральный директор студии уже практически переведен в разряд «бывших» и дни его правления на «Мосфильме» сочтены. **Ельцин** завершает встречу многочисленными и щедрыми обещаниями. Он не видит никаких препятствий к тому, чтобы включить в план XII пятилетки реконструкцию цеха обработки пленки или открыть кинотеатр комедийного фильма, и здесь же поручает Гагаринскому райкому партии совместно с киностудией организовать музей костюма и реквизита. В октябре 1986 г. студия должна представить свои предложения по перестройке кинопроизводства.

Борис Ельцин

Анна МУРЗИНА

август, 17

На МКФ в Локарно «Мой друг Иван Лапшин»* Алексея Германа получает «Бронзового Леопарда»

40 Фестиваль в Локарно — первый после майской кинореволюции в СССР крупный международный киносмотр. К этому времени уже ясно, что центральным сюжетом мирового киногода будет открытие материка «Неизвестное советское кино», и потому фестивальщики отчаянно воюют за право «первой ночи» в показах советских фильмов, а кинопресса предвкушает урожай сенсаций.

Для успеха советского конкурсанта есть все предпосылки: *Мой друг Иван Лапшин* одним из последних пал жертвой советской цензуры и возрожден к жизни новым временем; автор фильма, **Алексей Герман**, пятидесятилетний режиссер, имя которого в СССР до недавнего времени перечисляли в обойме «молодых», известен как радикальный новатор и непримиримый нонконформист, и кажется, именно ему будет предназначена роль национального «гения», в обязательном порядке представительствующего на мировом киноолимпе от советской кинематографии. Словом, нет никаких сомнений в том, что мировая премьера *Лапшина...* должна стать событием. Но уже в первых публикациях о фильме проскальзывают нотки почтительного недоумения. По мнению критиков, новаторство режиссера заслуживает восхищения; изображение, звук, монтаж — все будто открыто заново и выше всяких похвал, однако... сюжет невнятен, диалоги и голос за кадром не проясняют действия, характеры персонажей, их чувства и поступки часто остаются за пределами понимания. Загроможденность кадра и фонограммы посторонними сюжету деталями, фигурами, репликами и шумами мешает следить за развитием действия, и смысл ускользает... Более всего фестивальных зрителей удручает то, что они никак не могут взять в толк главное: в чем же здесь, собственно, кроется крамола, послужившая причиной цензурного запрета?

Восприятие фильмов **Германа** по ту сторону только что приоткрытого «железного занавеса» свидетельствует о том, что в реальности диалог двух миров будет вовсе не таким легким, а взаимопонимание отнюдь не таким скорым и всеобъемлющим, как это представлялось вначале.

Именно здесь начинает сказываться изоляция, в которой страна существовала десятки лет, и, соответственно, необозримый, охватом во всю новейшую историю, отрыв отечественной культуры от мирового контекста. Голливуд, создавший и внедривший во всем мире универсальное эсперанто для внутреннего и внешнего хождения своих культурных ценностей, никогда и не пытался понимать «птичий язык» авторского кино — ни собственного, ни, тем более, заокеанского. Европа, зализывая раны Второй мировой войны, изживая рожденные ею комплексы, создала единое пространство «послевоенной» культуры, в котором выработаны были в конце концов общепонятные и во многом единые культурные коды.

Из Советской России, Кощеева царства за семью морями и семью печатями, долетали отдельные весточки-фильмы: язык иных был близок и доступен без перевода. Даже в середине 1980-х гг. для большей части мирового кинсообщества история советского кино начиналась и завершалась «оттепельным» кинематографом — вполне понятным в этой роли еще и потому, что кинематограф этот был во многом ориентирован на достижения западного модернизма, отдельные шедевры которого появились в СССР именно после XX съезда и произвели на молодых шестидесятников оглушительное впечатление. Кстати, в дальнейшем весь недолгий период послеперестроечного «русского бума» на Западе прошел под знаком «советских шестидесятых» — ретроспективы фильмов этого периода пользовались наибольшим успехом. Не только «полочные» фильмы или признанная классика, но и произведения второго, третьего ряда встречали понимание и часто восхищение: не то чтобы они были сделаны «под влиянием» итальянского неореализма, **Ингмара Бергмана** или **Федерико Феллини**, но даже кратковременное «включение» молодых кинематографистов в мировой контекст сделало язык их фильмов понятным без подстрочника.

В новых и открываемых в 1980-е гг. фильмах все так же ожидают увидеть нечто подобное картинам *Летят журавли* (1957) и *Баллада о солдате* (1959), но только с антисоветской (антитоталитарной) начинкой. В случае с *Лапшиным...* такие ожидания не оправдываются нисколько — ведь еще *Проверка на дорогах* (1971), будучи в каком-то смысле вершиной эстетики 1960-х гг., одновременно являлась и ее завершением, и глобальным опровержением. Уже тогда **Герман** как бы отменил фонетику, лексику и синтаксис, которые сформировались в лучших образцах советского социального реализма — в *Лапшине* его авторская речь окончательно обретает качество высокого, практически непереводимого на иные языки, косноязычия.

Награда фестиваля (четвертая по значению) *Моему другу Ивану Лапшину* выглядит призом скорее утешительным. И предназначается, по сути, не фильму, но именно его создателю — в качестве признания заслуг и дани уважения к его многотрудной судьбе в тоталитарный период. Судьба была воистину многотрудной[1], но парадоксальным образом

Мой друг Иван Лапшин

именно то уникальное качество поэтики **Германа**, которое послужило причиной для гонений его картин в родном отечестве, привело также к неполному, затрудненному их пониманию западной аудиторией.

Ведь именно потому картины его закрывали, что никакими поправками, перемонтажом, переозвучанием невозможно было вытравить неугодные смыслы, которыми, будто на молекулярном уровне, пропитана сама ткань кадров. Это «молекулярное» бытование немаркированных и впрямую не обозначенных смыслов делало фильмы **Германа** неисправимо-крамольными на Родине и некоммуникабельными за ее пределами.

Не то чтобы язык германовского кинематографа сам по себе был недоступен европейской аудитории – его изощренная выразительность не могла не ощущаться: недаром *Двадцать дней без войны* (1976), копия которых во второй половине 1970-х гг. попала во Францию, были награждены престижной Премией им. Жоржа Садуля. Дело в другом. Западному человеку, предохраняемому от прямого и непосредственного воздействия перипетий истории, ее катаклизмов бронированной оболочкой частной жизни, недоступен сам предмет творчества **Германа**: тотальный – и катастрофический – историзм существования человека в России. То, что для советского искусства было одним из важнейших источников его пафоса – народ в целом и каждый отдельный его представитель как движущая сила исторического процесса – у **Германа** предстало тотальной же, непрерывно длящейся трагедией, выдержать которую можно лишь не осознавая ее, воспринимая как повседневную будничную реальность. Человек в России для **Германа** абсолютно беззащитен перед поворотами истории: ощущение его наготы на беспредельных промерзших пространствах, пронзаемых ветром, усиливается от фильма к фильму и достигнет своего апогея в нестерпимой буквализации *Хрусталева...* (1998). Уходя, уступая место следующей, предыдущая эпоха уносит с собой человека, не оставляя от него ничего – ни имени, ни лица, ни голоса. Очередной почвенный слой для истории – однородная масса, не более того. Конгениально фильму сформулировал в одном из телеинтервью сюжет *Лапшина...* сам режиссер: «Я снял фильм про то, как один милиционер влюбился в артистку, а эпоха их уже всех приговорила». Поэтому пейзаж – место действия – выглядит в фильмах **Германа** как приговор. И если можно усмотреть здесь протест, то никак не политический, а, так сказать, метафизический: нежелание смириться с тем, что ни-че-го не остается в памяти от ушедших поколений, от души живой. Построение германовских фильмов в некотором роде сродни принципу обратной перспективы в живописи: чем отдаленней план, тем крупней фигура. Лицо, вроде бы случайно, на мгновение попавшее в кадр, камера тут держит, кажется, целую вечность, желая во что бы то ни стало спасти от смертной тоски небытия, наползающей на мир этих фильмов. Как в *Проверке...*, где уже из-за финального затемнения с титром «Конец» все рвется надсадно ликующий вопль безвестного героя и праведника капитана Локоткова: «Давай, родненькие, давай!»...

Расслышать его по-настоящему могут именно «родненькие», т. е. кровно связанные с жизнью этой страны и ее историей – потому нечуткие к искусству цензоры проявляли в свое время изумительную тонкость в понимании сложнейшего германовского киноязыка; у них могло не быть знаний и мировоззрения, но у каждого из них были свои подвалы подсознания, где в осколках и обломках хранилась невытравленная генетическая память об истории семьи и судьбах родителей (в России неизбежно хоть когда-нибудь, но попавших под колеса истории), а также звуки, запахи, калейдоскопы картинок и ощущений, оставшихся от собственного детства. Что не понимали они в *Двадцати днях...* и *Лапшине...*, то безошибочно и исчерпывающе подсказывали им мурашки по коже, идущие от узнавания.

Самые эрудированные и благожелательные западные интеллектуалы оказываются менее проницательными и проницаемыми для эстетики **Германа**, поскольку именно здесь собственная память и пусть даже не отрефлексированный, но реальный исторический опыт перевешивают на чаше весов и художественную интуицию, и идейную солидарность, и представления о внутрикадровом монтаже.

Но, как бы то ни было, именно тренированная интуиция позволяет иноземным знатокам кино осознать масштаб – не отдельных фильмов, но явления «кинематографа Германа» в целом. Уже здесь, в Локарно, закладывается модель будущего сюжета с восприятием *Хрусталева...* в конце 1990-х гг.

Любовь АРКУС, Евгений МАРГОЛИТ

примечания

[1] Из трех с половиной фильмов (половина – *Седьмой спутник*, в соавторстве с **Григорием Ароновым**), созданных **Алексеем Германом** за двадцать лет пребывания в профессии до экрана с горем пополам добрались полтора. По поводу закрытия первого самостоятельного фильма **Германа** *Проверка на дорогах* резолюции начальников в 1969 г. были категоричны и обжалованию не подлежали. Фильм трижды (!), по внесении тех или иных поправок, представлялся на утверждение Госкино и трижды не был принят. Его следующая картина, *Двадцать дней без войны*, лишь благодаря

влиянию и связям автора сценария **Константина Симонова** все-таки была выпущена – с многочисленными поправками, ограниченным тиражом, под унизительной маркировкой «фильм III категории». *Начальник опергруппы* (рабочее название фильма *Мой друг Иван Лапшин*) два года не принимался кинематографическим начальством и только в самый канун перестройки тихонько, «без шума и пыли», прокрался в прокат.

август, 23

41 **Умер Михаил Кузнецов***

В 1940-е гг. он снимался у **Григория Козинцева** и **Бориса Барнета**, **Юлия Райзмана** и **Ивана Пырьева**, **Александра Зархи** и **Иосифа Хейфица**, в историю же кино вошел благодаря **Сергею Эйзенштейну**: в *Иване Грозном* именно ему, **Михаилу Кузнецову**, была поручена одна из главных ролей – рокового красавца-опричника Федьки Басманова. А зрительским любимцем, звездой советского кино он стал в 1950-е гг., когда сыграл на Киевской студии в *Командире корабля* и *Матросе Чижике*, *Без вести пропавшем* и *Чрезвычайном происшествии*. В каждом из этих фильмов **Кузнецов** был героем без страха и упрека, безусловно положительным и поэтичным, мудрым и рассудительным, а прежде всего – главным. Именно участию **Кузнецова** обязаны всенародным успехом эти фильмы, поставленные режиссерами, чьи имена запомнят лишь летописцам отечественного кинематографа. Именно в его исполнении романс из *Без вести пропавшего* стал шлягером середины 1950-х гг.

Его обаяние было очевидным и ясным, не дразнило тайной и не требовало разгадки. Но пришли 1960-е гг., а они ценили в своих героях прямо противоположное: сложность психического устройства, внутреннюю неоднозначность, даже каверзу. Персонажи кузнецовского склада оказались не в чести, а сам актер – не у дел. Два последующих десятилетия он снимался изредка, полуслучайно. В 1980-е гг. дождался интересной главной роли в *Тайном голосовании*. Сыграл Фому Лукаша, крутонравного председателя колхоза, и исполнил свою работу достойно, но все же прошел – впрочем, как и фильм в целом – мимо острой и нетривиальной коллизии, заложенной в сценарии еще не получившего громкой известности **Анатолия Стреляного**. Оставалось немного: шесть лет, менее десятка ролей, в том числе не прибавивший славы Кутузов из *Багратиона*. Оставалась работа над мемуарами, где **Кузнецов** колоритно описал, как он, выученик мхатовской школы, спорил по поводу премудростей только что освоенной «системы» с самим **Эйзенштейном**, который так и не разъяснил ему до конца сверхзадачу роли Федьки Басманова.

Михаил Кузнецов

Евгений МАРГОЛИТ

август, 24

42 **В Риге открывается кинофорум «Дни кино — 86». В дальнейшем он будет проводиться раз в два года и получит новое название — «Арсенал»**

Идея кинофорума, приуроченного к 90-летию со дня первого кинопоказа в Латвии, возникла у латышских кинематографистов во главе с режиссером **Аугустом Сукутсом**. Их замысел получил поддержку Союза кинематографистов СССР и не встретил возражений со стороны местных партийных и советских властей. В рамках форума пройдет ретроспектива Госфильмофонда СССР, будет открыта выставка старинной кинотехники, состоятся показы фильмов с передвижных установок. Это культурное пространство станет равно гостеприимным для хэппенингов (самые заметные – «Пай-мальчик из Риги», посвященный **Сергею Эйзенштейну** и обыгрывающий сюжет возвращения «блудного сына» в родной город; демонстрация мельесовских феерий на фоне звездного неба под куполом планетария; стилизованные под начало века кинематографические аттракционы в парке «Аркадия») и «круглых столов» с участием **Юрия Лотмана**, **Наума Клеймана**, **Михаила Ямпольского**, **Герца Франка**, **Ираклия Квирикадзе** и др.

Центральным событием «Дней...» станет Всесоюзный смотр молодой режиссуры. В его программу войдет более двадцати режиссерских работ: экспериментальные и традиционные по киноязыку, никому не известные дебюты и фильмы со вполне благополучной прокатной судьбой. Будут показаны *Поездка к сыну* **Владимира Тумаева**, *Праздник Нептуна* **Юрия Мамина**, *Иона*, *Сад* и *Простая смерть* **Александра Кайдановского**, *Элия Исаакович и Маргарита Прокофьевна*, *Братья* и *Испытатель* **Ивана Дыховичного**, *Сестра моя Люся* **Ермека Шинарбаева**, *Длинный день* **Евгения Пашкевича** и др. Рижский смотр предъявит коллективный «сложносочиненный» портрет режиссерского поколения 1980-х гг. и даст толчок к созданию форума нового кино, который впоследствии получит название «Арсенал». Это будет первый в стране фестиваль для интеллектуалов и синефилов; фестиваль, обладающий осмысленной концепцией, внятной системой ценностей и приоритетов, взыскательным вкусом и собственным (элегантным и строгим) стилем.

Афиша форума «Дни кино» в Риге

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

Участники форума «Дни кино» в Риге

сентябрь

43

В Советский Союз приезжает Джульетта Мазина. В Москве и Ленинграде премьерой фильма «Джинджер и Фред» открывается ретроспектива фильмов с участием великой итальянской актрисы

Это третий визит **Джульетты Мазины** в СССР, третья встреча с советскими зрителями, для которых когда-то она стала первой беззаконной любовью в послевоенном кино.

Фильмы Недели итальянского кино в 1956 г. поразили воображение неискушенных москвичей более, нежели самых благодарных зрителей всего мира. Однако именно дополнительный, ночной сеанс в «Ударнике», на котором впервые была показана *Дорога* с **Джульеттой Мазиной**, стал одной из сладкоголосых легенд «оттепели», щедрой на обыкновенные чудеса. Спустя три года на Первом Московском кинофестивале показали *Ночи Кабирии*, и зрители, не сумевшие посмотреть эту картину, устроили настоящий бунт, буквально заставив киноруководство приобрести *Ночи Кабирии* и *Дорогу* (в советском прокате — *Они бродили по дорогам*) для широкого проката.

Джульетта Мазина

В героине **Мазины** из *Ночей...* сумели разглядеть не просто несчастную падшую женщину, неизменно вызывавшую сострадание отечественной литературы, но отблеск «русского, слишком русского» разрыва между упованием и воплощением, реальностью и представлением о ней. Зрителю не надо было разъяснять смысл и значение великой улыбки Кабирии в финале фильма — эта улыбка сквозь слезы, улыбка после краха и вопреки ему, улыбка перед финалом, отменяющая финал, была здесь понятна многим.

Со времен последнего визита **Мазины** в Москву (она приезжала на Московские фестивали в 1959 и в 1962 гг.) прошло почти четверть века. Теперь, осенью 1986 г., **Мазина** приезжает со своей ретроспективой, которая открывается премьерой фильма *Джинджер и Фред*. На московских и ленинградских экранах в эти дни вновь оживают Джельсомина и Кабирия, а также обуреваемая духами Джульетта из *Джульетты и духов*, Фортунелла и Синьора Метелица из одноименных фильмов. И, конечно, Амалия Бонетти — ее последняя роль у Маэстро.

Олег КОВАЛОВ, Любовь АРКУС

сентябрь, 2

44

Выходит в прокат «Лермонтов»* Николая Бурляева. Критики пишут про примитивность эстетики и искажение истории — Бурляев обвиняет новый секретариат СК в организованной травле

Провал будет оглушительным. Зритель в залы, где показывают *Лермонтова*, не пойдет. Бурляевские оппоненты, злорадствуя, пробавляются легким хлебом, танцуя на косточках этого фильма. Единомышленники из патриотического лагеря хвалят, но как-то понуро, все больше по обязанности. Впоследствии всерьез обсуждать свойства *Лермонтова* с кинематографической точки зрения будет смешно даже когда планка профессионализма рухнет на землю. Важнее понять, почему большой актер снял столь дурновкусное, претенциозное, безграмотное кино, и почему никто так и не сумел убедить его, что фактический невыход фильма автору более чем на руку. Поскольку дарит шанс сохранить репутацию.

Проще всего утверждать, что талант покинул **Николая Бурляева**, когда тот пошел традиционным путем — через последовательные увлечения народной медициной, экологией, оккультизмом и прямиком в паническую ксенофобию, которую обструкция *Лермонтова* многократно усугубит. Фокус, однако, в том, что уже ярым «патриотом» **Бурляев** сыграл в *Военно-полевом романе* (1983), и поверить невозможно, что тот самый **Бурляев** два года спустя будет в гриме и костюме Лермонтова пучить глаза и картинно страдать среди светской черни, затравившей-таки великого поэта.

Лермонтов

Куда более важную роль сыграло «тарковское» излучение, оказавшееся пагубным для многих приближенных к источнику. Если для **Андрея Тарковского** образ художника-пророка, страдальца и провидца был своего рода защитной маской, носить которую было, кроме всего прочего, уместно в стране тотальных запретов и почти поголовной религиозной безграмотности; если его профетический пыл и «судорога творца» не отменяли профессиональную трезвость и высокие режиссерские умения, то очень немногие птенцы его гнезда сумели сохранить трезвое отношение к себе и своей жизни в искусстве. Конечно, вкладывать в лермонтовские уста собственные вирши как минимум непатриотично. Но дело все же не в парадоксах бурляевского патриотизма, а в драматически преувеличенной глухими временами роли художника, в болезненной восприимчивости к мессианским идеям — в отсутствие профессии в руках. *Лермонтов* станет первым и последним кинопроизведением (прибавить можно лишь фильм того же автора *Все впереди*, 1990), явившимся образчиком идеологии воинствующего славянофильства и ксенофобии, которая вскоре захлестнет литературу, поделит СП на два враждующих лагеря и станет водоразделом между полярно настроенными толстыми журналами.

Дмитрий БЫКОВ

сентябрь, 3

45

На 43-м МКФ в Венеции фильм Сергея Соловьева «Чужая Белая и Рябой» получает Большой специальный приз жюри

В этом году Венецианский фестиваль впервые отказывается от условия «одна страна – один фильм в конкурсе». Изменение регламента совпадает с началом конфронтации между Союзом кинематографистов и Госкино СССР. Отношения международных отборщиков с советским кинематографом всегда контролировались Министерством: ни один фестиваль не мог заполучить ни один фильм без его разрешительной визы. И если Госкино выдвигало своего кандидата, то фестивалю оставалось либо соглашаться, либо отказываться от советского участия в конкурсе. Теперь же СК решил отобрать у Госкино «рекомендательные» функции, чтобы проводить самостоятельную международную политику. Так в венецианском конкурсе оказываются фильмы *Храни меня, мой талисман* **Романа Балаяна** и *Чужая Белая и Рябой* **Сергея Соловьева**. В состав жюри, возглавляемого писателем **Аленом Роб-Грийе**, входит **Эльдар Шенгелая**. Конкуренцию *Талисману...* и *Чужой Белой...* составляют фильмы **Ингмара Бергмана** (*Знак*), **Эрика Ромера** (*Зеленый луч*), **Тео Ангелопулоса** (*Полет*) и др. В жанровом спектре программы преобладают психологические драмы. Советских конкурсантов показывают в первые дни. *Талисман...*, по мнению итальянской прессы, является «одним из самых оригинальных» фильмов фестиваля, однако награды его обходят. Зато *Чужая Белая...* получает Большой специальный приз жюри, разделив его с итальянской мелодрамой *История любви* **Франческо Мазелли**.

Чужая Белая и Рябой

Эстетика *Чужой Белой...* не становится открытием для тех, кто видел *Ивана Лапшина...* месяц назад в Локарно. Однако несомненно, что фильм **Соловьева** понятней большинству зарубежных зрителей – знакомство с неизвестным советским кино при незнании языка, бытовых реалий и скудости культурных ассоциаций все же удобнее начинать с текстов адаптированных. В каком-то смысле *Чужая Белая...* переводит авторский стиль **Германа** – с уникального на общедоступный и международный. Впрочем, в глазах жюри и кинообщественности и в первом, и во втором случае главными все же остаются «передовые идеи антисталинизма», с которыми преимущественно и ассоциируется к тому времени «новое советское кино».

Дмитрий САВЕЛЬЕВ, Любовь АРКУС

сентябрь, 5

46

В ЦК знакомятся с «Покаянием». Тенгиза Абуладзе вызывают для беседы. Почти каждую неделю проводятся закрытые совещания и собеседования

Покаяние (1984), тайно доставленное в Москву, вызывает в секретариате СК эффект разорвавшейся бомбы. **Элем Климов** называет легализацию картины «политическим делом» и берет на себя хождение по высоким инстанциям. 5 сентября он встречается с **Александром Яковлевым** и передает ему две видеокассеты с фильмом. **Яковлев** считает, что выпуск *Покаяния* на экран чреват кардинальными переменами для политического климата в стране[1], однако в течение нескольких месяцев именно он будет помогать **Климову** и **Тенгизу Абуладзе**.

9 сентября **Абуладзе** принят **Борисом Ельциным**, уже ставшим первым секретарем московского горкома. С этой встречи начинается череда многочисленных партаппаратовских заседаний, на которых вопрос о выпуске *Покаяния* на экран обсуждается, но не решается. Тем не менее 26 сентября Госкино СССР уведомляет грузинский кинокомитет о готовности принять картину после внесения поправок[2] и выпустить ее на общесоюзный экран. 23 октября союзный кинокомитет выдает *Покаянию* разрешительное удостоверение, что позволяет сделать премьерные показы в Тбилиси, Батуми и Кутаиси. Подавляющее большинство зрителей готовы расценить сам факт легального показа картины как свидетельство необратимости объявленных реформ[3]. Грузинская пресса посвящает фильму развернутые статьи и рецензии, публикует восторженные зрительские отклики, сообщения о *Покаянии* появляются в крупных западных газетах. Центральные советские издания скромно помалкивают – первое упоминание о фильме появится лишь в ноябре, накануне премьеры в ЦДК[4].

Тенгиз Абуладзе

В ЦК по-прежнему не решаются выпускать *Покаяние*. Очередное совещание в верхах состоится 4 ноября, после того как в московском Доме кино пройдет уже несколько общественных показов, а директор западноберлинского МКФ выразит желание показать фильм в конкурсе 1987 г. На следующий день **Абуладзе** снова посетит ЦК, но вопрос о выходе фильма остается открытым[5].

Виктор МАТИЗЕН, Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «Я понимал, что выпуск фильма будет подобен сигнальной ракете, которая ознаменует поворот политического курса. (...) Яковлев сказал: «А что скажут наши товарищи из соцстран? С выходом этой картины у нас меняется строй». **(Из интервью с Элемом Климовым)**

[2] «Я посмотрел картину и говорю Абуладзе: «(...) я готов заплатить вам всю стоимость вашего фильма, мы выпускаем его в прокат. Но мне не нравится финальный эпизод, где Верико спрашивает про храм, ведет ли эта дорога к храму. Ну зачем это? Мы ее не видели в кино, она только появилась и ищет дорогу к храму! (...) Убери это». **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

[3] «Центр по изучению общественного мнения при ЦК КП Грузии провел опрос зрителей. Более 97% посмотревших фильм высказали высокую оценку картины, назвав ее достоинствами гражданственность, смелость, правдивость. Вместе с тем часть интеллигенции, а также зрители старшего поколения в основном воспринимают фильм как «освещение в нем известных исторических фактов», «критику известных лиц, ошибок прошлого» и «выявление пороков». Некоторые из них высказываются о том, что фильм неблагоприятно повлияет на молодежь и его показ нецелесообразен». **(Из доклада Александра Камшалова в ЦК 14 ноября 1986 г.)**

[4] «В центральной прессе публикаций об этом фильме практически не было, если не считать упоминание о нем в статье Е. И. Габриловича «Искусство «выращивать» сценарии» («Советская культура», 11 ноября 1986 г.), который называет «Покаяние» как пример весомости, социальной значимости темы и материала». **(Там же)**

[5] «Решение, как видим, затягивалось, даже тормозилось. Кто-то очень не хотел выпустить картину в широкий прокат». **(Из дневника Александра Камшалова)**

сентябрь, 23

47

Умерла Елена Максимова*

У **Елены Максимовой** не было звездного имени, но был свой звездный час, свое тихое «свято место» в великой истории кино – роль Наталки в *Земле* **Александра Довженко.**

Трагический вздох фильма – сцена, где в махонькой горнице мечется донага раздетая девушка, невеста только что убитого парня... Ей уже не родить от любимого, земля осталась без семени, без хозяина – таков метафорический смысл трагической телесной обнаженности в *Земле*. Похоже, это был вообще один из первых в кинематографе опытов столь откровенного и глубоко осмысленного изображения «обнаженной натуры».

Елена Максимова

Великих ролей она более не играла. Занятно, что дебют в *Бабах рязанских* словно бы предрек ее кинематографическую судьбу. Баб, бабенок, бабонек, бабушек – рязанских ли, смоленских ли, владимирских – она сыграла превеликое множество. Названных по имени – Любка, Даша, Глаша, Танька, Марьюшка, Василиса, Манефа, Маланья, Домна, Макариха, Жеребьиха, Дергачиха... Но чаще красноречиво безымянных: «молодая баба», «жена старовера», «стряпуха», «дворничиха».

Ей выпало послужить советскому кинематографу без малого пятьдесят лет, и труд сей был скромен и самоотвержен – редко на втором, а чаще на третьем и четвертом плане, в крошечных эпизодах.

Она из тех органичных и показательных примет отечественного кинематографа, которые, собственно, и создают его национальное лицо.

Марк КУШНИРОВИЧ

сентябрь, 25

48

В Москве, Алма-Ате, Ташкенте и Новосибирске открывается Неделя фильмов ФРГ

Неделя не станет для наших зрителей ни откровением, ни сенсацией. Подобные акции устраивались и раньше и, по сути, представляли собою игольное ушко, фильтрующее «идеологически близкие» фильмы идеологически чуждой страны – с тем, чтобы предъявить их в показательной обойме.

Нынешняя Неделя исключением не будет. Программа включает в себя всего шесть названий, ее гвоздем – тематика обязывает – становится *Роза Люксембург* **Маргарет фон Тротта**. («ИК» посвящает фильму две трети статьи о событии: осуждается «преувеличение сомнений и колебаний Розы Люксембург в оценке перспективы социалистического движения», но в целом фильм признается глубоко содержательным и «нужным». Равно как и остальные картины программы, роднит которые «интерес к реальным жизненным проблемам» и «тревога по поводу кризисных явлений капиталистического общества»).

Роза Люксембург

Не становясь открытием в области киноязыка, фильмы эти – в той или иной степени отражающие современный этап развития немецкой кинематографии – вполне способны дополнить общее представление о ней советского зрителя, которое, как ни странно, у него имелось, и вполне цельное.

На протяжении всей истории СССР немецкое кино на советских экранах было представлено – в сравнении с фильмами других стран – относительно полно. В разные периоды для того имелись свои причины.

После Октябрьской революции в России и Ноябрьской в Германии немецкие фильмы хлынули к нам потоком. Это неудивительно: культурные традиции двух народов были близки, а советская власть возлагала особые надежды на Германию как на еще один очаг «мировой революции». На наши экраны попали многие выдающиеся картины – вплоть до *Кабинета доктора Калигари*, шедевра немецкого экспрессионизма. Пусть приобретенные фильмы порой снабжались титрами, обличавшими буржуазию (*Улица*) или перемонтировались (эту операцию с фильмом *Доктор Мабузе – игрок* проделали **Эсфирь Шуб** и **Сергей Эйзенштейн**); пусть **Конрад Фейдт**, сыгравший сомнамбулического Чезаро, был популярен у нас прежде всего не как герой экспрессионистского кино, а как Магараджа фон Эшнапур из *Индийской гробницы* и как Багдадский вор – но это кино у нас было и, так или иначе, оказало свое влияние. Близкое знакомство советских режиссеров с достижениями немецких коллег очевидно: в *Стачке*, *Чертовом колесе*, *Обломке империи* и других фильмах множество отсылок к мотивам и образам немецкого кино. Драгоценное свидетельство самой широкой его известности в СССР – один из наиболее смешных рассказов **Вячеслава Шишкова**, описавшего показ в далекой деревне фильма **Фрица Ланга** *Нибелунги*.

До 1924 г. немецкое кино лидировало в отечественном прокате (в одном из первых выпусков Киногазеты представлены результаты зрительского опроса: самым популярным фильмом называется *Индийская гробница*). Но по мере того, как Россия стала выходить из экономической блокады, американские фильмы, как и во всем мире, заняли главенствующее положение на наших экранах.

Принято считать, что культурные контакты двух стран прервал приход к власти нацистов. Однако уже в начале 1930-х гг., до победы **Гитлера** на выборах, в советском прокате были немыслимы, скажем, *Голубой ангел* или *М*, с их страхом перед надвигающимся будущим и предощущением катастрофы. Как ни странно, именно этот «антифашистский фермент» фильмов делал их равно неприемлемыми и для ведомства доктора **Геббельса**, и для родины победившего социализма, – где предпочитали крутить простенькие и безобидные австрийские ленты с **Франческой Гааль**.

Интересна скрытая отсылка к этому «неизвестному» немецкому кино, возникшая в советском фильме 1936 г.: Марион Диксон из *Цирка* совсем не похожа на американку – она стилизована под Лолу-Лолу, знаменитую героиню **Марлен Дитрих**.

Разумеется, в годы Великой Отечественной новые немецкие фильмы не шли в СССР (исключение – киносеансы на оккупированных территориях), зато после победы, в эпоху «трофейного» кино, излюбленное детище Министерства пропаганды взяло неожиданный реванш. Среди «трофейных» лент, выпущенных в прокат, было немало созданных в нацистской Германии (с 1947 по 1949 гг. – 31 фильм). Титры отрезали, указывали только дублеров – ни студии, ни режиссера, ни исполнителей, ни даже оригинального названия не было. (К примеру, один из самых идеологически направленных нацистстких фильмов, антианглийский *Дядюшка Крюгер*, шел под названием *Трансвааль в огне*). Были годы, когда количество наших и нацистских фильмов на советских экранах почти сравнялось, что нимало не смущало ни советского зрителя, ни неусыпно пестующих его идеологов. В этих исторических мелодрамах и музыкальных комедиях не было явной пропаганды нацизма, а исстрадавшиеся люди желали отвлечься от тягот повседневности. К тому же, в годы «холодной войны» советским идеологам импонировала антианглийская направленность иных нацистских лент. И все же в самом простодушии этой акции был бессознательный цинизм: она ясно показывала, что между двумя режимами нет серьезных эстетических и этических расхождений. Словно бы состоялась непринужденная встреча «братьев по разуму»: олеографическая стилистика, культ казенных добродетелей и мещанской посредственности, обычные для картин, созданных при нацизме, не могли не понравиться в той стране, где главным ценителем прекрасного был назначен **Андрей Жданов**.

Одним из самых популярных послевоенных фильмов стала *Девушка моей мечты* с **Марикой Рекк** – фильм не имел максимума копий, но каждая копия пользовалась максимальным спросом. Трофейное кино – кино о красивой и недоступной жизни – обожали «стар и млад», и оно крутилось почти десять лет. Только со смертью **Сталина** и концом эпохи малокартинья эти фильмы сошли с экранов.

В последующие годы в нашем прокате появлялись картины одной и другой Германии. Фильмы ГДР, представленные в изобилии, по большей части отталкивали зрителя схематизмом и тенденциозностью. Лучшие фильмы «DEFA» (центральной студии ГДР) не попадали на наши экраны. Зато *Русское чудо*, где прославление советской власти доведено почти до абсурда, пропагандировал сам **Никита Сергеевич**. В итоге в интеллигентской среде сформировался устойчивый стереотип: смотреть фильмы «DEFA» почти так же неприлично, как и любить индийское кино. Предубежденность мешала зрителям увидеть те немногие достойные восточногерманские фильмы, которые все

Кабинет доктора Калигари, 1919

Девушка моей мечты, 1944

Ульзана, 1974

И дождь смывает все следы, 1973

Прекрасные времена в Шпессарте, 1968

Мы – вундеркинды, 1959

Девица Розмари, 1958

же к нам попадали (*Мне было 19*, *Невеста*, в нашем прокате – *Дом с тяжелыми воротами*). Тем не менее, в отличие от Западной, Восточная Германия одарила советского зрителя мифом: вестерн для нас долгое время прочно ассоциировался с фильмами из ГДР «про индейцев» и их героем **Гойко Митичем**.
Фильмы ФРГ с началом «оттепели» также регулярно появлялись на наших экранах. Шли интересные сатирические ленты об изнанке «экономического чуда» (*Мы – дети чуда*, в советском прокате – *Мы – вундеркинды*, *Привидения в замке Шпессарт*, *Девица Розмари*). Но до конца 1960-х гг. художественный уровень кино ФРГ в целом был невысок, и оно не оставило о себе особой памяти в зрительском сознании.
На появление «нового немецкого кино» советская закупочная комиссия не отреагировала и безмятежно продолжала приобретать едва ли не все работы **Альфреда Форера** – бойкого «коммерческого» режиссера средней руки (фильм *И дождь смывает все следы*, вольная экранизация пушкинской «Метели», стал у нас бестселлером). Но, как ни странно, немецкой «новой волне» опять-таки повезло больше, чем прочим явлениям западного кино, лучшие фильмы которого обычно были недоступны зрителю. Фильмы «нового немецкого кино» по прямому обмену регулярно получали «Белые Столбы», и почти каждый месяц их показывали в нескольких кинотеатрах Госфильмофонда, а также в киноклубах. Так что *Страх съедает душу*, *Строшек*, *Алиса в городах*, и даже герметичные фильмы **Жан-Мари Штрауба** отчасти нашли своего зрителя, и почва для появления в прокате картин *Замужество Марии Браун* и *Париж, Техас* была подготовлена.
Неделя кино ФРГ не станет тем событием, которым обязана была стать. Прежде чем показывать «свежие» (к сожалению, весьма средние) фильмы, необходимо было восполнить гигантские пробелы в знании немецкого кино, и в особенности его «новой волны». Последующий развал кинопроката, отсутствие средств для закупок фильмов и отсутствие заинтересованных дистрибьюторов, разумеется, лишь усугубит положение: долгое время ничего, кроме третьесортной американской продукции, в кинотеатрах увидеть будет невозможно. Но, вместе с этим, пышным цветом расцветет в нашем отечестве видеопиратство, «цветок зла», который принесет премного пользы простым любителям кино и сделает абсолютно доступными многие синефильские лакомства – в том числе шедевры немецкого кино любых эпох. Фильмы **Роберта Вине**, **Райнера Вернера Фассбиндера**, **Фолькера Шлендорфа** или **Вима Вендерса** впоследствии без особого труда можно будет найти в видеопрокате.

Олег КОВАЛОВ, Майя ТУРОВСКАЯ

сентябрь, 25

49

Заседание секретариата правления СК посвящено состоянию кинотехники и перспективам ее развития. Состояние признано катастрофическим. Перспективы – туманными. Камера «Конвас» и пленка «Свема» для отечественного кино оказываются более непреодолимым препятствием к светлому будущему, нежели институт цензуры

Наши фильмы неконкурентоспособны на мировом рынке. Строго говоря, они не могут быть ни проданы, ни куплены, ни показаны в цивилизованных кинотеатрах. Фактически они не являются товаром, так как не обладают товарными кондициями: устаревшая съемочная, звукозаписывающая и иная техника, а также некачественная пленка являются причинами столь безрадостного положения.
Секретариат собирает правление, приглашает на заседание «виновников» (представителей предприятий и министерств), выслушивает всех, приходит к выводу, что дело безнадежно и... вырабатывает программу действий, рассчитанную на ближайшие 20 лет.
Чем долгосрочнее программа, тем меньше шансов, что она принесет какие-то результаты – этот закон был отлично известен советским гражданам. Сам факт, что перестройку материально-технической базы кинематографии записывают в план на 20 лет вперед (на целую пятилетку далее печально знаменитой программы «Жилье – 2000», принятой в те же годы), свидетельствует со всей определенностью: дела плохи.
На заседании обобщенно и емко высказывается аниматор **Юрий Норштейн**: «Когда мы получаем новую технику, у меня возникает неизменное ощущение, что она зачата в ненависти». Выступления других собравшихся менее образны, но столь же критичны и сводятся примерно к следующему. 1. Отечественные кинокамеры: жуют пленку, шумят, искажают объекты, приближенные к объективу, весьма неудобны для съемки с рук, крайне чувствительны к смене температурного режима. 2. Пленка: недопустимо высокая частота брака (сбитый шаг перфорации, некачественный эмульсионный слой, дающий при проявке полосы и т. д.), низкая чувствительность, плохая цветопередача, быстрая потеря цвета при хранении. 3. Звуковая аппаратура: к микрофонам не предусмотрены «удочки», радиомикрофонов нет, аппаратуры для обработки звука нет, миниатюрных аппаратов перезаписи нет, на звуковой дорожке пленки со знаком качества

«идет частота, которая ничем не стирается» – т. е. оборудование для звукозаписи почти не изменилось со времен появления звука. Кроме того, осветительные приборы быстро перегреваются и шумят еще сильнее, чем камеры. Что касается оборудования для комбинированных съемок, произведенного 20-25 лет назад, то о нем в присутственном месте лучше вовсе не заводить разговор.

Общие выводы заседания малоутешительны. 75% съемочной аппаратуры – устаревшие модели. Качественной отечественной пленки нет. При отдельных достижениях, общий уровень научно-исследовательских работ НИКФИ и конструкторских разработок НПО «Экран» чрезвычайно низок – создается кинотехника, заведомо не соответствующая мировым стандартам, которая к тому же зачастую выходит из строя. Положение из рук вон, и даже на любимый русский вопрос «кто виноват?» невозможно найти ответ[1]. Кинематографисты обвиняют инженеров в неумении и нежелании соответствовать современным требованиям. Те, отчасти признавая «недостатки конструктивных решений», кивают на изготовителей, неспособных качественно реализовывать проекты. Изготовители сетуют на некондиционные оборудование и материалы. Дело снова упирается в необходимость приобретения импортных материалов, на которое нет финансовых средств[2]. Таков только один из бесчисленных кругов неразрешимых проблем.

Технологический кризис киноиндустрии вызревал в СССР не один десяток лет. До войны наши технологии не только не уступали мировым, но в чем-то и превосходили их. В 1929 г. был создан Научно-исследовательский кинофотоинститут. Среди поставленных перед ним задач значились создание новых и совершенствование существующих систем кинематографии; разработка процессов съемки, тиражирования и демонстрации кинофильмов; прогнозирование основных направлений развития техники, технологии и экономики кинематографии. Впоследствии институт объединился с НИИ киностроительства, созданным в 1935 г. и занимающимся проблемами кинопроекции и звуковоспроизведения, электросиловой аппаратурой, а также экономикой кинофикации.

Многие разработки НИКФИ – в частности, в области стереоскопического кинематографа – опередили свое время. Еще в 1940-е гг. здесь впервые в мире была осуществлена безочковая стереоскопическая кинопроекция. Разработанная в НИКФИ система «Стерео-70» и впоследствии будет считаться лучшей в мире по качеству воспроизведения стереоскопического киноизображения и приобретаться многими странами. Однако это, пожалуй, единственная область кинотехнологии, в которой мы до сих пор способны удерживать лидерство.

Бурная научно-техническая революция, начавшаяся в середине XX в., на Западе затронула практически все сферы производства, в том числе, самым кардинальным образом повлияла на развитие кинотехники. У нас основные усилия всегда были направлены на развитие военно-промышленного комплекса – единственной сферы, в полной мере востребовавшей достижения НТР. В кинопромышленности все оставалось по-прежнему, «высокие технологии» сюда не дошли, продвижения вперед не произошло, да и не могло произойти: отрасль финансировалась по «остаточному» принципу, а во времена **Никиты Хрущева** заводы по производству кинооборудования были переданы в ведомство Министерства оборонной промышленности. Что не могло не усугубить и без того ощутимую разобщенность между потребителями, производителями и проектировщиками кинооборудования. Впрочем, эта разобщенность – неустранимое свойство социалистической системы производства – никуда не исчезла и после того, как в середине 1970-х гг. **Филиппу Ермашу** путем сложных интриг и длительных переговоров с председателем Совета Министров **Алексеем Косыгиным** удалось «отбить» предприятия у оборонщиков[3]. Громоздкая инфраструктура, планирование, неадекватное реальным потребностям, разброс производителей по всей стране тормозили внедрение технических новаций[4]. К тому же на предприятиях, формально отданных киноотрасли, львиную долю времени и ресурсов все равно тратили на военные заказы[5]. В результате с каждым годом отечественная кинопромышленность все сильнее отставали от западных производителей, что не могло не привести к плачевному итогу[6].

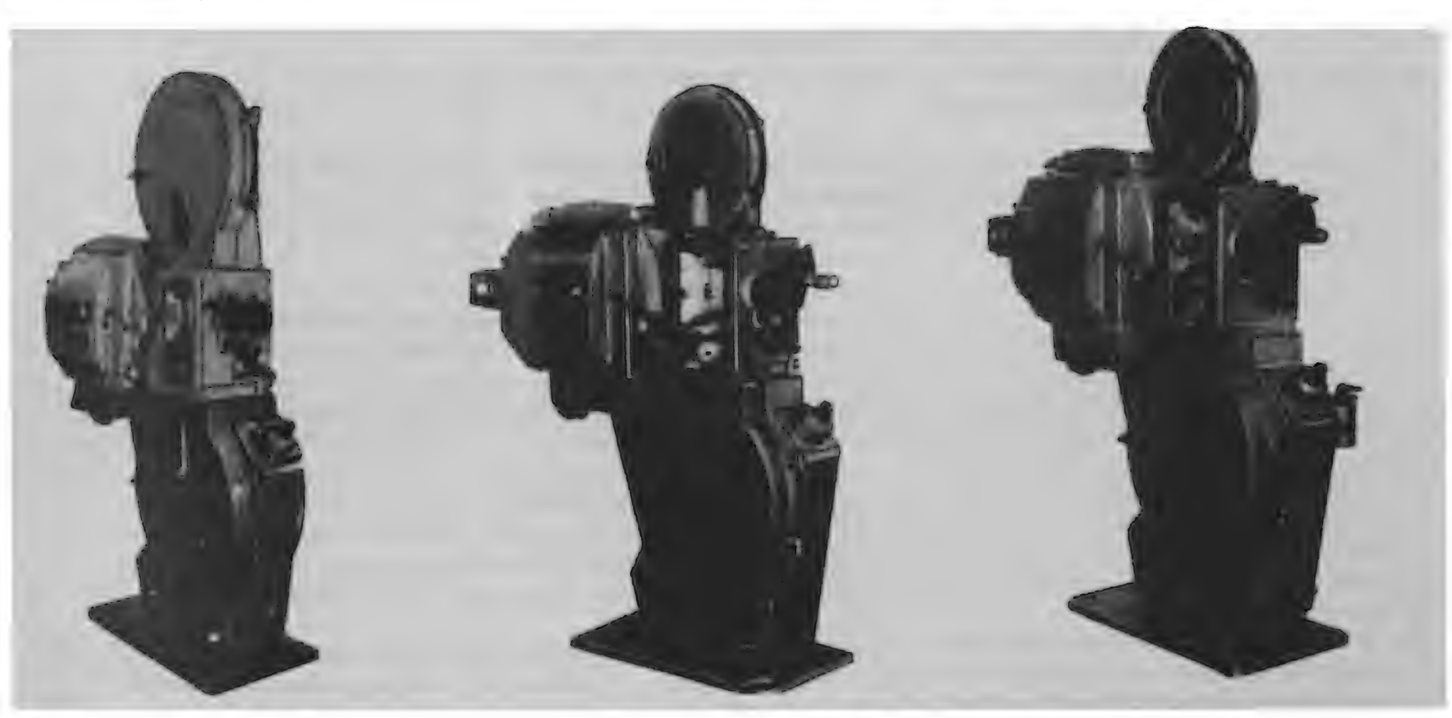
«Многолетний труд в различных областях по разработке и производству киноаппаратуры не принес результатов», – констатирует на заседании секретариата **Валерий Гордеев**, главный конструктор завода «Москинап». К этому моменту уже очевидно, что кинопромышленность как отрасль потеряна для СССР, и ее возрождение почти равносильно созданию всего и вся с нуля. Тем не менее, никто пока не готов смириться с этой печальной истиной. Представитель Министерства химической промышленности **Сергей Голубков** признает совершенно справедливой критику в адрес своего Министерства. Он разворачивает перед собравшимися смутную и малоубедительную картину «коренной перестройки», в ходе которой, возможно, удастся изменить положение. На вопрос **Павла Лебешева**, не лучше ли раз и навсегда закупить фабрику по производству «Kodak» вместе с технологией, а также запас сырья на 3-4 года (подобное намерение было и у **Ермаша**[7]),

Кинокамера «Кинор» 35 Н

Кинокамера «Кинор» 16 мм

Кинокамера «Конвас»

Кинопроектор 23КПК-2



Кинопроектор 35К «Ксенон-1М»

Кинопроектор 35К1А «Ксенон-3А»

Кинопроектор 35К2 «Ксенон-5»

Голубков возражает, что «покупка – страшное дело... Если мы все время будем заниматься закупками, то далеко не уйдем». Кое-кто из собравшихся считает, что бессмысленно продолжать тратить деньги на разработки в условиях, когда целый комплекс проблем все равно не позволит «догнать и перегнать Америку»[8]. Однако то ли инерция мышления, то ли совокупность личных интересов, далеко не всегда равных интересам общим (редкий начальник по доброй воле захочет расстаться с госзаказом), мешает услышать эти голоса. **Сергей Соловьев** заявляет, что вопрос «не имеет перспективы к разрешению», но тут же, вопреки сказанному, предлагает «раз и навсегда выяснить отношения с разработчиками на условиях плана-задания». Итоговое выступление **Элема Климова** больше свидетельствует о его растерянности, чем демонстрирует взвешенность решений: «Кинематограф работает на народ, народ хочет качества... Нельзя все купить. Нам не хватит валюты. Надо покупать, но надо строить, работать и создавать».

Исправить положение посредством резолюций, разумеется, не удастся. 1987 г. запомнится именно кризисом с пленкой, дефицит которой составит более 1 млн. метров, приведет к остановке работы многих съемочных групп и проблемам с тиражированием фильмов. А в недалеком будущем глобальные процессы, происходящие в стране, окончательно разрушат худо-бедно функционировавшую систему. Развал Союза лишит российскую киноиндустрию заводов, производящих пленку. НПО «Экран» распадется на множество мелких предприятий, которые будут озабочены собственным выживанием в новых экономических условиях и, по сути, престанут заниматься кинооборудованием. Крупным организациям, таким как «ЛОМО» или «Светлана», производство кинотехники также станет невыгодно в связи со сравнительно небольшим спросом на эту продукцию. Наступят и такие времена, когда, в отсутствие каких бы то ни было заказов, заводы, в том числе «Москинап», вынуждены будут сдавать в аренду свои площади.

В 2000 г. министр культуры **Михаил Швыдкой**, мотивируя переход Госкино под крыло Министерства, констатирует, что кинематограф давно перестал быть самостоятельной «отраслью» промышленности.

Нина ВАСИЛЬЕВА, Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] «Все становится хуже, хуже и хуже, отстаем все больше, больше и больше... Это приобретает характер антигосударственной деятельности». **(Из выступления Элема Климова)**

[2] «Главная причина – в низком качестве изготовления и низком качестве используемых электрорадиоэлементов. (...) Не видны перспективы решения проблемы оснащения завода прецизионным металлорежущим оборудованием. (...) Речь идет об импортном оборудовании, поскольку отечественное станкостроение не изготавливает станков с требуемой точностью обработки». **(Из доклада Валерия Гордеева)**

[3] «Мне потребовался целый год, чтобы убедить Косыгина передать нам эти предприятия. Я несколько раз с ним встречался, убеждал. Ведь и завод «Светлана» в Ленинграде, и ЛОМО – это ведь все наши, киношные были изначально. Очень активно сопротивлялось Министерство оборонной промышленности, но я добился, и Алексей Николаевич пошел навстречу». **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

[4] «Наши умельцы могли изобрести какой-нибудь узел, который был лучше аналогичного в «Аррефлексе». Но этот узел у нас выпускали тринадцать лет!» **(Из интервью с Владимиром Досталем)**

[5] «Наши предприятия на 80% работали на оборону и 20% – на кинематограф. Это была обычная практика: помимо «почтовых ящиков», т. е. специализированных военных заводов, огромное количество военных заказов распределялось по «мирным» предприятиям. Причем за прицелы и наводки для танков они отвечали по всей строгости, а профильная, т. е. наша продукция была на втором плане». **(Из интервью с Александром Голутвой)**

[6] «Оборудования на студиях такое количество, что план можно выполнить двойной и тройной, но качество этого оборудования крайне низкое. Оно устарело физически и морально. (...) Наше отставание в кинотехнике – это прямой путь к проигрышу в идеологической борьбе, потому что наши фильмы редко покупают за границей из-за низкого технического уровня. (...) Привела советскую кинотехнику к разбитому корыту разобщенность между научной базой кинематографии в лице НИКФИ, НПО «Экран» и потребителем – киностудиями». **(Из доклада Владимира Нахабцева)**

[7] «В 1984 – 1985 гг. мы хотели купить во Франции «кодаковскую» фабрику – полностью. Косыгин уже даже деньги давал. У меня также была договоренность с американцами: я был на фирме «Панавижн», и мы договорились, что они нам сделают триста съемочных камер. Деньги мне под это дело тоже давали. Правда, застопорил все на какое-то время Госдеп. Но мы уже нашли лазейку обойти это, и тут, к сожалению, началась вся эта перестроечная катавасия, и все лопнуло. Я ушел, и никто покупать ничего не стал». **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

[8] «Совершенно нецелесообразно затрачивать гигантские деньги на разработки, зная, что ничего подобного мировым образцам не получим... Мы написали весьма обстоятельное письмо XXVII съезду партии, где изложили все эти проблемы. Но... ни ответа, ни привета». **(Из выступления Владимира Макавеева)**

сентябрь, 25

50

Конфликтная комиссия напоминает Госкино о судьбе фильма Александра Аскольдова «Комиссар»*

К осени 1986 г. дело фильма *Комиссар* с грифом «хранить вечно» лежит в архиве уже порядка двадцати лет. Единственная работа режиссера, да еще и дебютанта, оказалась чуть ли не государственной тайной, обнародование которой бессрочно отложено. Письмо секретариата СК с рекомендациями Конфликтной комиссии направляется в Госкино осенью 1986 г. и содержит ряд пунктов: предоставить **Александру Аскольдову** возможность внести поправки и переозвучить некоторые эпизоды; тарифицировать режиссера и помочь ему с трудоустройством; дать *Комиссару* высокую категорию (с соответствующим авторским вознаграждением) и рекомендовать его «Совэкспортфильму» для проката за рубежом. Однако запрос секретариата остается без внимания.

история фильма «Комиссар»

Очевидно, что сценарий фильма по рассказу **Василия Гроссмана** «проскочил» в производственный план студии им. Горького явно «по недосмотру» цензоров, потерявших бдительность в идеологической неразберихе после смещения **Хрущева**. Однако, опомнившись, они пытались делать все возможное, чтобы «скорректировать» будущее произведение, применяя в качестве «рычагов» не только худсоветы, но и телефонные звонки «оттуда», устные приказы, аудиенции у **АлексеяРоманова** (тогдашнего главы Кинокомитета). Партийный контроль осуществлялся на всех уровнях – от указаний мелкой районной сошки до личных распоряжений товарищей из ЦК.

Официальные претензии к сценарию, а позже и к черновой сборке материала сводились к двум излюбленным ярлыкам – дегероизации и дегуманизации. Прежде всего это относилось к центральной героине в исполнении **Нонны Мордюковой**: режиссеру настойчиво рекомендовали «очеловечить» женщину-комиссара, в образе которой, на взгляд руководства, революция была представлена внешне непрезентабельно и даже устрашающе[1]. Существенной причиной (как обычно, не формулируемой) для особой строгости был «еврейский вопрос», вновь обострившийся в эти годы в связи с Шестидневной войной.

Заключительным аккордом стало заседание коллегии Госкино 29 декабря 1967 г. Поскольку уступки, на которые согласился пойти **Аскольдов**, изъявший несколько «натуралистических» эпизодов, оказались недостаточными и не привели к принципиальному изменению концепции, решено было картину закрыть[2]. Приказом от 29 июля 1968 г. Кинокомитет передал все материалы фильма на хранение в Госфильмофонд. Впоследствии аттестационная комиссия «Мосфильма» признала режиссера профессионально непригодным, он был отчислен из студии и фактически отлучен от профессии, а на партсобрании заочно исключен из рядов КПСС.

В 1975 г. **Сергей Герасимов** и **Ростислав Плятт** направили в ЦК КПСС письмо, в котором призывали пересмотреть отношение к опальному фильму и решить его судьбу. Однако запрет отменен не был, а Председатель Госкино **Филипп Ермаш** сообщил в ЦК, что подведомственное ему Министерство своего мнения о картине **Аскольдова** не изменило.

Не изменит оно его и спустя одиннадцать лет. После просмотра, который состоится 16 октября, коллегия не сочтет целесообразным присоединиться к мнению СК. Уже отлаженный механизм освобождения и реабилитации «полочных» фильмов неожиданно даст сбой: *Комиссар* окажется тем бастионом, который Госкино не спешит сдавать без боя.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ, Анна МУРЗИНА

примечания

[1] «...Мы не можем согласиться с тем, что в сценарии «Комиссар» революция выступает как сила, искажающая человеческую природу главной героини, лишающая ее простых, естественных человеческих чувств, даже инстинкта материнства, чувства любви, женственности. Образу комиссара тенденциозно приданы черты нарочитой жестокости, что особенно проявляется в эпизоде расстрела ею красноармейца. (...) Второй недостаток, тесно связанный с первым, состоит в крайней обедненности интеллектуального мира главной героини. (...) Перед нами не политический работник, идейный воспитатель, а человек, находящийся на такой ступени развития, при которой какая бы то ни было политическая работа в армии становится маловероятной. Первый зам. председателя Комитета В. Е. Баскаков, главный редактор сценарной коллегии Е. Д. Сурков. 2 августа 1966 г.». **(Из письма директору киностудии Григорию Бритикову «О недостатках сценария «Комиссар»)**

[2] «Общее суждение было таково, что фильм снят талантливым человеком, но содержит ряд серьезных идейно-художественных изъянов, и в таком виде выпущен на экран быть не может». **(Из протокола заседания коллегии Госкино 29 декабря 1967 г.)**

октябрь, 21

51

Начинается борьба за ВГИК. На факультетах проходят «вольные трибуны». Первый раунд «вгиковской революции»

К 1986 г. ВГИК представляет собой образцово-показательный советский вуз творческого профиля. Педагогический состав, массово перешедший пенсионный рубеж еще во времена оны; студенческое сообщество, состоящее на девяносто девять процентов из представителей династий во втором и третьем поколении, детей чиновников и крупных партработников, «направленцев» из союзных республик, отпрысков правителей «банановых

Нонна Мордюкова в фильме *Комиссар*

республик», взявших курс на построение социализма; учебные программы, в которых центральное место занимают предметы, весьма далекие от будущей профессиональной деятельности – истмат, диамат, политэкономия, научный коммунизм и прочие общественные науки. Так называемая «кузница кадров», ежегодно выплевывающая пополнение для армии безработных творческих единиц.

Открывшаяся 1 сентября в 1919 г. (через пять дней после подписания Декрета о национализации кинопромышленности) Первая Госкиношкола ВКФО стала не первым[1], но впоследствии (на протяжении почти двух десятилетий) единственным в мире государственным учебным заведением по подготовке именно кинематографических кадров. Инициатива его создания принадлежала **Владимиру Гардину**, еще в 1912 г. пославшему на высочайшее имя просьбу открыть школу по подготовке киноактеров. Таковая школа (мастерская «кино-натурщиков» из 25 учеников), возглавляемая **Гардиным**, открылась в здании Первой студии МХТ. Ни экзаменов, ни собеседований при приеме не было, учитывались только внешние данные. Учеников, в традициях дореволюционного кино, разделили на три категории: для главных ролей, для эпизодов и для массовки. Преподавали здесь **Ольга Преображенская**, **Леонид Леонидов**, **Сергей Волконский**, **Николай Фореггер**.

В апреле 1920 г. заведующим школой стал **Феофан Шипулинский**. Тогда же в киношколе открылся класс кино-натурщиков под руководством **Льва Кулешова**, приглашенного **Гардиным**. Среди учеников были **Всеволод Пудовкин**, **Александра Хохлова**, **Владимир Фогель**, **Галина Кравченко**, **Борис Барнет**, **Сергей Комаров**. Школа разделилась на два непримиримых лагеря: «гардинцев» (пытавшихся на свой лад приспособить систему «театра переживания» к игре киноактера) и «кулешовцев» (исповедующих культ монтажа). С марта 1921 г. киношкола реорганизовывалась, переезжала с места на место, меняла руководство и названия: Государственные Киномастерские повышенного типа, затем Гостехникум Кинематографии и, наконец, Государственный Институт кинематографии (ГИК). В декабре, в связи с принципиальными разногласиями с **Василием Ильиным**, внедрявшем в обучение систему **Франсуа Дельсарта** и **Эмиля Жак-Делькроза**, **Кулешов** вместе с учениками ушел из ГИКа в Опытно-героический театр (где в это время работала студия **Всеволода Мейерхольда**). Результатом внегиковских занятий «класса Кулешова» стали его знаменитые монтажные эксперименты. В 1923 г., по инициативе Петроградского Фотокинотехнического института, предложившего объединить ГИК с ФКТ в Петрограде, была предпринята попытка закрыть ГИК в Москве. ГИК был реорганизован в Государственный техникум кинематографии. В 1923 г. начала работать мастерская художественной мультипликации, организованная группой молодых художников, бывших студентов ВХУТЕМАСа: **Иваном Ивановым-Вано**, **Николаем** и **Ольгой Ходатаевыми**, **Владимиром Сутеевым**, **Юрием Меркуловым**, **Александром Алексеевым**.

Осенью 1923 г. был создан киноинженерный факультет с двумя отделениями, операторским и лаборантским. В первых выпусках операторского факультета – будущие мастера **Анатолий Головня**, **Леонид Косматов**, **Борис Волчек**, **Марк Трояновский**, **Тимофей Лебешев** и др. В 1924 – 1925 гг. Наркомпрос произвел ликвидацию учебных заведений, появившихся в годы гражданской войны и нэпа, – только в Москве действовало не менее десятка киноактерских студий («Пролеткино», «Творчество», студии **Ч. Сабинского**, **О. Преображенской**). В результате этой «чистки» ГТК стал монополистом в кинообразовании и подготовке творческих кадров для советской кинематографии.

С осени 1924 г. в ГТК начали функционировать индивидуальные режиссерские мастерские – в частности, **Абрама Роома** и вернувшегося **Кулешова**, а с 1926 г. – **Пудовкина**. Студенты выбирали мастерскую по своему желанию. Впоследствии режиссерская мастерская стала единой. Первые три года **Кулешов** читал «Основы кинорежиссуры», последние два года студенты слушали курс лекций **Сергея Эйзенштейна** «Теория кинорежиссуры»[2]. Кафедрой заведовали попеременно **Эйзенштейн** и **Кулешов**, актеров же стали обучать по системе Станиславского[3].

В мае 1927 г. состоялся первый выпуск. С октября 1928 г. **Эйзенштейн** набрал «инструкторско-исследовательскую мастерскую», которую посещали братья **Васильевы**, **Иван Пырьев**, **Максим Штраух**. После Постановления ЦК ВКП(б) «Об укреплении кадров работников кино» от 11 января 1929 г. социальный состав учащихся изменился – против прежнего, по преимуществу набранного из интеллигентской среды и богемной молодежи, этот на 75 % состоял из «рабоче-крестьянского» контингента. К преподаванию в ГТК привлекли группу квалифицированных специалистов самых разных кинематографических профессий и преподавателей гуманитарных и общественных наук. Как и все прочие вузы страны, ГТК, согласно статусу, отныне строго подчинялся соответствующим правительственным структурам, имел утвержденные учебные планы, работал по унифицированным правилам и уложениям, разработанным для всей системы высшего образования и народного просвещения. Эпоха экспериментов закончилась – от нее в наследство будущему ВГИКу осталось лишь понятие «мастерская», которое еще

несколько десятков лет сохраняло тот смысл, что вкладывали в него первопроходцы кинематографического образования в СССР.

В 1930-е гг. в кинематографическом вузе постепенно сформировалась та структура обучения, с какой он вошел в новейшее время. В августе 1930 г. техникум был реорганизован в Государственный институт кинематографии (ГИК, с октября 1934 г. ВГИК); после трехлетней кадровой чехарды, обычной для этого времени, с августа 1934 г. ректором на долгие годы стал киновед **Николай Лебедев**. В 1931 г. открылась кафедра кинопублицистики, при ней был создан «Кабинет экспериментального киноведения» и, по инициативе **Сергея Комарова**, первая в мире фильмотека (500 отечественных и зарубежных фильмов), составившая впоследствии основу зарубежной коллекции Госфильмофонда.

В 1932 г. кафедру режиссуры возглавил **Эйзенштейн**; здесь преподавали **Леонид Оболенский**, **Григорий Рошаль**, **Эсфирь Шуб**, **Сергей Юткевич**; в качестве консультантов привлекались **Пудовкин**, **Мейерхольд**, **Александр Довженко**, **Григорий Александров**; на операторской кафедре преподавали **Юрий Желябужский**, **Анатолий Головня**, **Владимир Нильсен**, **Эдуард Тиссэ**, **Борис Волчек** и др. В 1932 – 1935 гг. **Эйзенштейн** разработал первую учебную программу по основам кинорежиссуры. С началом звукового периода актерский факультет, на котором не обучали сценической речи, временно закрылся, и всех учащихся перевели на актерскую студию при «Мосфильме». В 1938 г. был создан художественный факультет, на котором обучали профессиям «художник-постановщик» и «художник по костюмам».

Во время Великой Отечественной войны ВГИК эвакуировался в Алма-Ату, где часть студентов продолжила обучение. На фронт ушли операторы-вгиковцы **Владимир Сущинский**, **Илья Гутман**, **Феликс Высоцкий**, **Василий Алексеев** и др. Уже в 1943 г. в Москве прошел новый набор студентов. В этом же году был создан экономический факультет, выпускавший «организаторов кинопроизводства» (директоров картин и административных работников). Через два года, по инициативе **Лебедева**, в срочном порядке создали киноведческое отделение[4], студенты которого успели услышать несколько лекций **Белы Балаша** (в 1945 г. он вернулся на родину, в Венгрию). С 1944 г. начала работать объединенная режиссерская и актерская мастерская под руководством **Сергея Герасимова** и **Тамары Макаровой**: выпускники этой мастерской через четыре года сыграли главные и второстепенные роли в фильме *Молодая гвардия* **Герасимова**.

Несмотря на то что в послевоенные годы во ВГИКе преподавали лучшие мастера советского кино (на сценарном факультете – **Евгений Габрилович**, **Катерина Виноградская**, **Иосиф Маневич**, **Илья Вайсфельд**; на актерско-режиссерском – **Пудовкин**, **Юткевич**, **Довженко**, **Михаил Ромм**, **Юлий Райзман**, **Борис Бабочкин**, **Григорий Козинцев**, **Игорь Савченко**, **Григорий Рошаль**), атмосфера в институте была столь же удушливой, что и в самой кинематографии, да и во всей стране: во вгиковских стенах громили космополитов, вынюхивали преступные следы «тлетворного влияния», разоблачали «приспешников загнивающего буржуазного искусства». Из истории кино изымались имена, фильмы и направления; зарубежное киноискусство отменялось как факт. Невосполнимой утратой для института стала кончина **Эйзенштейна**: одно только присутствие в институте гения мировой киномысли прежде оправдывало само существование ВГИКа, сколь бы ни вносил сюда абсурда и бессмыслицы каждый очередной всплеск чиновничьего усердия, вызванного очередной политической компанией. Несмотря ни на что, в середине 1950-х гг. в кинематограф пришло одно из самых плодотворных поколений режиссуры: выпускники ВГИКа **Григорий Чухрай**, **Марлен Хуциев**, **Александр Алов**, **Владимир Наумов**, **Игорь Таланкин**, **Георгий Данелия**, **Яков Сегель**, **Лев Кулиджанов**, **Василий Ордынский**. Именно они, создатели т. н. «оттепельных» фильмов, совершили подлинную революцию в советском кино – открыв для него новые лица, новые сюжеты, новый киноязык. Уже после выхода дебютных своих картин они стали классиками – но обязаны были этим прежде всего собственной биографии, Великой Отечественной, с которой они и пришли в студенческие аудитории в солдатских шинелях.

В разгар «оттепели» студенты ВГИКа предприняли первую попытку добиться коренного изменения системы обучения. Они предлагали наделить студентов правом формировать общеобразовательную программу, объединить факультеты (по принципу американских киношкол), ввести синтетическое обучение (изучение процессов и тенденций в смежных видах искусства[5]), свободное посещение мастерских, создать ассоциацию творческих вузов. Эту неумеренную активность стали гасить при очередном «закручивании гаек»[6] – после венгерских событий 1956 г. ректором ВГИКа был назначен инструктор ЦК **Александр Грошев**. В 1958 г., на волне очередного «потепления», студенты выступили с новой инициативой – теперь они добивались реорганизации Учебной киностудии, которая, по их замыслу, должна была стать самоокупаемой. Предполагалось, что в создании фильмов должны принимать участие студенты всех факультетов – каждый по своей специальности; а готовая продукция, по замыслу авторов идеи, могла бы заинтересовать недавно

созданное телевидение. Этот подробно разработанный план (производственную и финансовую часть рассчитали студенты экономического факультета), провалился — как и все прочие.[7] Тем не менее, до середины 1960-х гг., несмотря на весь свой фасадный консерватизм, ВГИК вел своеобразную «двойную жизнь»: руководство сознательно закрывало глаза на то, что поверх официальной программы на семинарах и лекциях преподавалась и другая, неофициальная — прогрессивные и обязательные для изучения **Анри Барбюс** с **Роменом Ролланом** худо-бедно дополнялись **Францем Кафкой** и **Джеймсом Джойсом**, а на занятиях по марксистско-ленинской философии в виде, разумеется, «критики буржуазных течений» и в факультативные часы, шла речь о **Серене Кьеркегоре**, **Зигмунде Фрейде**, **Карле Густаве Юнге**. **Кулешов** организовал «Эйзенштейновский кружок», где изучалось не только наследие великого режиссера, но и весь авангард 1920-х гг., хотя никем не запрещенный, но не поощряемый и крайне скудно представленный в учебных программах. Да и занятия по основной профессии преимущественно проходили в «вольном стиле»: такие педагоги, как **Ромм** и наезжающий из Ленинграда **Козинцев**, разговаривали со студентами и работали с ними, нисколько не учитывая «цели и задачи идейного воспитания», позволяя себе порой откровенную крамолу. В1960-е гг. в кинематограф из ВГИКа пришли: режиссеры — **Андрей Тарковский**, **Василий Шукшин**, **Андрей Смирнов**, **Георгий Шенгелая**, **Виктор Трегубович**, **Александр Митта**, **Андрей Кончаловский**, **Лариса Шепитько**, **Отар Иоселиани**, **Эльер Ишмухамедов**, **Элем Климов**, **Виктор Гресь**, **Эдмонд Кеосаян**, **Станислав Говорухин**, **Рустам Хамдамов**, **Ираклий Квирикадзе**, **Артавазд Пелешян**, **Сергей Соловьев**; сценаристы — **Геннадий Шпаликов**, **Наталья Рязанцева**, **Владимир Валуцкий**, **Павел Финн**, **Валентин Черных**, **Евгений Григорьев**, **Виктор Мережко**, **Виктория Токарева**, **Эдуард Володарский**; операторы — **Георгий Рерберг**, **Александр Княжинский**, **Александр Антипенко**, **Валерий Федосов**, **Дмитрий Долинин**, **Геннадий Карюк**; киноведы — **Армен Медведев**, **Наум Клейман**, **Юрий Богомолов**, **Виктор Демин**, **Владимир Дмитриев**, **Валерий Фомин**, **Владимир Забродин**; художники — **Владимир Аронин**, **Борис Бланк**, **Александр Бойм**, **Александр Борисов**, **Людмила Кусакова**; актеры — **Лидия Федосеева-Шукшина**, **Николай Губенко**, **Леонид Куравлев**, **Галина Польских**, **Екатерина Васильева**.

В конце 1960-х гг. во ВГИКе, как и во всей стране, наступили иные времена. Дело было не только в ужесточении контроля над преподавателями и студентами, не только в укреплении идеологической дисциплины и повышенной бдительности в отношении к студенческим работам — изменилась атмосфера, постепенно угасала та самая «вторая жизнь», которая и была всегда главной для института. В 1974 г. ректором был назначен **Виталий Ждан**. Постепенно менялся преподавательский состав — умирали старые мастера, относившиеся к своей педагогической деятельности с той же серьезностью, что и к съемкам собственных фильмов. Им на смену приходили новые — среди них попадались и талантливые, и успешные, однако мастерская во ВГИКе слишком часто была для них лишь необходимой составляющей официальной карьеры (как членство в коллегии Госкино, студийном худсовете или секретариате СК). Появилась практика нечастых наездов в институт — в перерыве между съемками и заседаниями. Еще держался высокий уровень преподавания гуманитарных дисциплин: огромное влияние на студентов оказывали **Владимир Бахмутский** (история зарубежной литературы), **Ольга Ильинская** (теория литературы), **Георгий Кнабе** (французский и немецкий языки). ВГИК еще мог похвастать талантливыми и весьма перспективными выпускниками (режиссеры **Динара Асанова**, **Вадим Абдрашитов**, **Борис Фрумин**, **Никита Михалков**, **Александр Рехвиашвили**, **Карен Шахназаров**, **Александр Сокуров**; неигровики **Елена Саканян**, **Юрий Шиллер**; сценаристы **Сергей Бодров**, **Александр Бородянский**, **Александр Миндадзе**, **Валерий Приемыхов**, **Валентин Черных**, **Марина Шептунова**; операторы **Михаил Агранович**, **Павел Лебешев**, **Вадим Алисов**, **Владимир Ильин**, **Юрий Клименко**, **Сергей Юриздицкий**; художники **Виктор Петров**, **Александр Попов**, **Владимир Постернак**, **Леонид Свиницкий**, **Александр Толкачев**, **Виктор Юшин**; аниматоры **Наталья Орлова**, **Аида Зябликова**, **Станислав Соколов** и многие другие).

К концу 1970-х гг. ВГИК (со времени своего основания) выпустил 7454 специалиста: 777 сценаристов, 1154 режиссера, 1919 операторов, 605 киноведов, 559 художников, 680 актеров, 1706 экономистов.

Однако с каждым годом профессиональное обучение становилось все непродуктивнее: число перспективных выпускников неуклонно падало, и, соответственно, росло число дипломированных дилетантов, не получивших в институте элементарных навыков ремесла, не говоря уже об образовании и мировоззрении. Ситуация во ВГИКе во второй половине 1970-х гг. во многом послужила причиной появления и нарастания того самого вала «серых фильмов», о котором так много говорят в 1986 г.

Студенческая революция во ВГИКе вспыхивает осенью. В коридорах и аудиториях стихийно возникают многолюдные бурные обсуждения, проходят «круглые столы», а затем

ВГИК. Комсомольская конференция. 24 и 26 нояб. 1986 г.

Италий Лукин

Сизов

Гр. Чухрай

Ройзман

и

Гребнев Анат.

Борис-? драм.

ПЕРЕСТРОЙКА — ДЕЛО КАЖДОГО

5/I-87г.-в13ч-Ин-яз :Нейрона, Заборовская, Гранова, Рыор - 206
6/I-87г.-в9ч.Физвоспитание
6/I-87г.-в 10ч Кинофотопроцессы и материалы Симонов, Гордман 103
7/I-87г.-в13ч-Монтаж Волкова

ЭКЗАМЕНЫ

15/-16/I-87г. - История КПСС Коритковский 304
20/-21/I-87г. -Киносъёмочная оптика Варинов 110

2-курс с 12 января по 24 января ЗАЧЕТЫ

7/I-87г.в-13 Ин-яз : [illegible], [illegible], [illegible], Заборовская, Гранова
9/I-87г. в 9 ч-Физвоспитание [illegible]
9/I-87г. в [illegible] Охрана труда Огурников 109

ЭКЗАМЕНЫ

10/-12/I-87г. Мастерство художника кино [illegible]ников 3/3
16/-17/I-87г. История кино Исаева 3/5

и «вольные трибуны». Ропот начался еще до Пятого съезда. Впервые критика институтских порядков открыто прозвучала на комсомольском собрании в апреле 1986 г., куда был приглашен еще не имевший официального статуса **Климов.** В июне новый секретариат СК констатировал, что престиж главного киновуза страны упал, и сформировал комиссию по перестройке кинообразования во главе с **Соловьевым** и **Андреем Плаховым.** Ответным шагом вгиковского официоза стало собрание представителей ректората, партбюро и заведующих кафедрами, осудившее Пятый съезд и его решения[8].

Осенью, с началом учебных занятий, вгиковцы по примеру старших товарищей принимаются бунтовать всерьез. Зачинщиками становятся студенты **Соловьева.** Их поддерживают другие мастерские, актерские и режиссерские, но наиболее активно выступают киноведы, ученики **Евгения Суркова.** Студенты протестуют против засилья общественных дисциплин[9] и догматизма преподавателей; против идеологизированных курсов истории литературы[10] и кино[11]; против практики редких «парадных выходов» мастеров к своим ученикам[12]; против принципа обучения «делай как я»; против отрыва учебного процесса от реального кинопроизводства[13]; против пещерной технической базы; против семейственности при наборе. И в целом — против косной атмосферы в институте, где отдельные кафедры целиком состоят из педагогов пенсионного возраста[14], испытывающих страх перед молодежью и озабоченных лишь тем, чтобы «держать и не пущать».

Недовольных поддерживает комитет комсомола ВГИКа, возглавляемый сначала **Владимиром Буздыганом,** затем — **Олегом Сафаралиевым.**

На сторону студентов встают популярные вгиковские педагоги **Ливия Звонникова** (кафедра русской и советской литературы) и **Паола Волкова** (кафедра истории изобразительного искусства). Последняя выступает инициатором беспрецедентной акции: студентам раздают анкеты, в которых по пятибалльной системе предлагается оценить качества педагогов — от уровня лекций до внешнего вида. Результаты анкетирования, этическую правомерность которого можно счесть дискуссионной, предают огласке.

Параллельно группа критиков, по поручению секретариата, смотрит работы шести режиссерских мастерских и приходит к выводу, что в фильмах никак не проявляет себя творческая индивидуальность авторов-студентов. Наконец, комиссия СК, изучив вгиковскую систему обучения, обосновывает в своем заключении необходимость ее коренной перестройки и существенных изменений в преподавательском составе[15]. Меньше чем через месяц после начала студенческих волнений **Ждану** будет предложено уйти на пенсию. Исполняющим обязанности ректора назначат проректора по учебной работе **Александра Новикова.**

Обиженные педагоги расценят это назначение как собственную победу и увидят в **Новикове** своего рода гарантию незыблемости консервативных традиций. В январе 1987 г. ученый совет ВГИКа откажет в переаттестации **Звонниковой,** как «не соответствующей должности». Секретариат в порядке исключения примет **Звонникову** в члены СК, и студенты, заручившись поддержкой Союза, добьются возвращения педагога в институт[16]. В том, что предстоит второй, не менее ожесточенный раунд борьбы за ВГИК, — никто не сомневается.

Любовь АРКУС, Виктор МАТИЗЕН, Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] Весной 1919 г. в Петрограде открылась Школа экранного искусства, позже слившаяся с Ленинградским техникумом сценических искусств.

[2] В 1940 г. вышел учебник **Льва Кулешова** «Основы кинорежиссуры» с предисловием **Сергея Эйзенштейна.**

[3] С этой целью пригласили актера МХАТа **Николая Кедрова,** причем **Сергей Эйзенштейн, Александра Хохлова, Лев Кулешов, Леонид Оболенский, Сергей Скворцов** посещали его занятия в качестве вольнослушателей.

[4] «Киноведческий факультет появился среди учебного года, даже набора не было. С экономического факультета волевым решением забрали человек 15, потому что Лебедев боялся, что если тянуть до лета, то произойдут какие-нибудь изменения и факультет не откроется». **(Из интервью с Константином Огневым)**

В 1951 г. киноведческое отделение влилось сценарно-редакционное, с 1956 г. факультет назывался сценарно-киноведческим.

[5] «Решили сделать то, что предложил еще Эйзенштейн: согласование творческих дисциплин. Отказались от хронологического чтения истории театра и истории литературы и т. д. Взяли, например, театр и литературу времен изобретения кинематографа. Такая синхронизация сделала все образование очень живым». **(Из интервью с Наумом Клейманом)**

[6] «Однажды, ближе к весне, у нас на военной подготовке вызвали к ректору двух студентов сценарного факультета: Златверова и Алика Кафарова. Вскоре стало известно, что их арестовали и увезли на Лубянку. Студенты потребовали объяснений. На следующий день ВГИК объявил забастовку. Все собрались в актовом зале: никто не хотел заниматься (около 2 дней). Дело было в том, что эти студенты вели дневники, и что-то писали не совсем лояльное, на них стукнул свой же, однокурсник. Стачком требовал свидания с ребятами, свидания не разрешили, после этого начались

репрессии... Вскоре выжили единственного нормального человека на кафедре марксизма-ленинизма – Германа, который пытался объяснять на лекциях про «культ личности». Вообще сменили половину кафедры. Произвели переселение студентов в общежитии – по утвержденным деканатом спискам. Запретили идею Ассоциации творческих вузов, с которой мы долго носились». **(Там же)**

[7] «Тогда в ЦК творческую молодежь опекал Лен Карпинский, который нас всячески поддерживал. Мы пошли большой делегацией сначала к министру Михайлову, а затем к назначенной вместо него Фурцевой. Идея ей понравилась, и она обещала доложить Хрущеву. Но Хрущев, который уже в это время ссорился с интеллигенцией и особенно с молодым поколением, закричал: «Ну что, опять?!»... И вся наша затея была похерена. Только в 1960-х на «Мосфильме» появилась студия «Дебют». **(Там же)**

[8] «Я думаю, что эта отрицательная оценка шла от нашего тогдашнего косного отношения к критике вообще: любая критика нам казалась криминалом. (...) Во ВГИКе собрали «лучших представителей». Они осудили, среди прочих, выступления Климова и Смирнова, выпускников ВГИКа. Один из педагогов сказал: мы должны сделать выводы, как плохо мы воспитываем наших студентов». **(Из интервью с Ливией Звонниковой)**

[9] «История КПСС, диалектический и исторический материализм, политэкономия по количеству часов в три раза превышали количество часов по профессии – по режиссуре, по монтажу и работе с актерами». **(Из интервью с Олегом Сафаралиевым)**

[10] «Педагоги «старой гвардии» были против введения в курс литературы XX в. всех, кто в свое время был репрессирован, несмотря на то что их произведения давно уже разрешены и опубликованы. Один педагог часто бегал в партийную организацию нашего института и жаловался на то, что я читаю студентам Александра Блока». **(Из интервью с Ливией Звонниковой)**

[11] «Картины, которые давно уже считались классикой, привозили тихо, не афишируя. По особому разрешению ректора мы приходили на их просмотр ночью, давали механику на бутылку из своих денег, чтобы он прокрутил «Восемь с половиной» или «Асю-хромоножку»...». **(Из интервью с Олегом Сафаралиевым)**

[12] «Мастера актерских курсов почти не бывали на занятиях. Бондарчук, например, все передоверил своим педагогам». **(Из интервью с Ливией Звонниковой)**

[13] «Учебные и курсовые работы студентов-режиссеров к началу съемки должны были утверждаться не только мастером, но и ректоратом. Ждать визы можно было очень долго, студенты теряли необходимое для съемок время. (...) Даже именитые мастера не могли изменить эту процедуру и говорили студентам: «Добейся разрешения ректората, а потом начнешь работать». **(Там же)**

[14] «ВГИК, конечно, нуждался в реорганизации – в тот момент я был самый молодой член ректората!» **(Из интервью с Александром Новиковым)**

[15] «СК совместно с Госкино и социологами провел три независимых экспертизы. Мы взяли данные за десять лет, относительно безболезненных, – 1970 – 1980 гг. И выяснилось, что из всех выпускников экономического факультета в кино работает семь и только один стал директором. (...) Были целые режиссерские курсы, из которых ни один выпускник не работал в кино и не стал режиссером. Получалось, что этот институт существует для педагогов, а не для кинематографии». **(Из интервью с Андреем Смирновым)**

[16] «Студенты писали во все инстанции. В институт, к Новикову, вернулось письмо, которое они направили в ЦК (...) Потом меня вызвал Камшалов и сказал, что к нему поступили студенческие письма и он просит меня написать жалобу от своего имени». **(Из интервью с Ливией Звонниковой)**

октябрь, 21

52

Выходит в прокат фильм «Плюмбум, или Опасная игра»*. Молодой герой, каким его видят Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе, вызывает шок. Имя «Плюмбум» становится нарицательным

В 1986 г. фильм пугает: взрослому миру кажется, что все они такие плюмбумы – подростки с неприятным смехом, при ушанках и портфелях. Пятнадцатилетний Руслан Чутко, примерный во всех отношениях мальчик, жестоко обиженный случайным хулиганом, выбирает себе занятие «родной город от мрази чищу» и с удовольствием работает провокатором, следователем и держимордой одновременно. Он еще уважает мороженое и гоголь-моголь, ему еще при желании можно дать ремня. Но он уже врет, что ему сорок, не боится ножа и нечувствителен к боли, причиненной оперативником-самбистом.

К тому же начинает проясняться смысл идиомы «человеческий фактор», а преступники в *Плюмбуме...* как на подбор – питомцы эры милосердия: несчастный бомжик, питающийся краденым селезнем; невинные похитители брелоков и помады; безобидные несуны с овощной базы. Дружинники же несут на челе печать судебных «троек» времен сталинских репрессий. Самым страшным и безупречно павликоморозовским выглядит эпизод с допросом отца – рационализатора, но браконьера. *Плюмбум...* понимают в том смысле, что грядет новое поколение, и лицо у него не из приятных. Хотя и признают вместе с тем, что поколение это взрастили такие вот отцы-шестидесятники, со своими фотообоями, трио «Меридиан» по телевизору и дежурной песенкой **Булата Окуджавы** на сон грядущий – проморгавшие сына-стукача.

Плюмбум, или Опасная игра

Впоследствии станет ясно, что герой фильма – из породы одиночек, а вовсе не «типичный представитель» и не рупор поколения. Свинцовый мальчик, который тарабанит неправильные глаголы, преследуя очередную жертву, и учит девочку Соню гримасам «ничего не вижу, ничего не слышу», отдаленно напоминающим кривлянье Мишеля Пуакара **Жан-Поля Бельмондо** в годаровском *На последнем дыхании*, не породит массового продолжения.

Следующими поколениями зрителей *Плюмбум...* будет восприниматься как кино про то, что не стоит будить лихо, пока оно тихо, и отбирать у психически неуравновешенного подростка магнитофон, хотя бы и поцарапанный. Про нетипичное подростковое безумие, про исключение из правил, про белую ворону. Про неизбежное, врожденное детское зло, наконец.

Максим СЕМЕЛЯК

октябрь

Никита Михалков приступает к съемкам фильма «Очи черные». Замысел «Грибоедова», работа над которым шла предыдущие четыре года, отложен на неопределенный срок

53 За первый десяток лет работы режиссер **Никита Михалков** успел пройти и пережить то, на что у иных, даже самых успешных и талантливых режиссеров, уходит жизнь: он создал собственный художественный мир, о котором рассказал на экране собственным, им изобретенным и никому более не присущим языком. Воссоздал его цельно, совершенно и гармонично, не оставив ни малейшего зазора меж замыслом и воплощением, намерением и результатом, желаемым и достигнутым. Этот мир оказался абсолютно соразмерен и созвучен общественным умонастроениям – и потому каждый новый фильм режиссера встречал понимание, восхищение, признательность зрительных залов от Москвы до Владивостока. В зените славы и на пике карьеры **Михалков** сделал первый фильм о современности, который критика назвала «кризисным»: в нем более не чувствовалось чудной михалковской элегичности, светлой печали, легкого дыхания и удивительной гармонии чувства и мысли. Жесткую, саркастичную, диссонансную *Родню* ругали так и эдак, не понимая, что в данном случае уместнее говорить не о «кризисе», а о «переломе» – осознанном самим режиссером как необходимость и (пользуясь марксистской терминологией) потому явившимся проявлением его свободной воли. Эстетику, открытую им в *Неоконченной пьесе* и доведенную до совершенства в *Обломове*, а также *Пяти вечерах*, можно было эксплуатировать до бесконечности, встречая одни лишь аплодисменты благодарной публики и умиленной критики. Однако, поквитавшись с не любезной его сердцу современностью в *Родне*, **Михалков** отказался не только от сформированной и состоявшейся эстетической системы, от поставленного голоса и выработанного почерка, но и от своей уникальной способности добиваться результата в кратчайшие сроки и обходясь подручными средствами. На четыре года он ушел в работу над замыслом фильма «Грибоедов».

Выбор центрального героя для следующей картины неслучаен. **Александр Грибоедов** – классик русской литературы и одновременно блестящий амбициозный политик. Режиссера занимала судьба грандиозной личности, осуществляющей себя на грандиозных исторических и географических пространствах. **Михалков** серьезнейшим образом подошел к подготовительному этапу: авторским коллективом (**Михалков**, **Александр Адабашьян**, **Ираклий Квирикадзе**, **Юрий Лощиц**) проведена колоссальная исследовательская работа в отечественных и зарубежных архивах (разрешение и финансирование этого этапа от Госкино были получены). Сценарий делался уже в расчете «на актеров»: Грибоедов – **Олег Меньшиков**, царь Николай – **Юрий Богатырев**, граф Нессельроде – **Олег Борисов**. Задумывался проект, небывалый по размаху со времен *Войны и мира* **Сергея Бондарчука**, масштабное зрелище, адекватное геополитическому сюжету, исключительной личности героя[1] и неудержимому «пассионарному» стремлению режиссера к освоению новых художественных и жизненных пространств. Голливудский размах потребовал соответствующего бюджета. Предварительная цена решения составила 20 млн. долларов – сумма, превышающая годовой бюджет «Мосфильма». Речь могла идти только о копродукции, и когда «разные системы» закономерно не нашли общего языка, стало ясно, что «Грибоедов» не состоится и состояться не может.[2]

Михалков не желал быть ни эмигрантом (как **Андрей Тарковский**), ни русским режиссером в Голливуде (как **Андрей Кончаловский**). Однако он также не желал более обходиться малым, умерять амбиции, отказываться от планов и замыслов, сворачивать с пути, на который уже вышел (как большинство его коллег-соотечественников). Он был твердо намерен работать у себя на Родине, имея при этом исходные условия, соответствующие мировым стандартам кинопроизводства, и создавая продукцию, конкурентоспособную на мировом рынке.

Одновременно с надеждой осуществить «Грибоедова» **Михалков** расстается с иллюзиями, свойственными советскому художнику в оценке перспектив «русской темы» на Западе[3]: он впервые понимает, что для западных продюсеров в русском кино и русской истории нет ничего такого, ради чего они считали бы возможным или необходимым менять свои правила игры. Следовательно, этим правилам надо учиться, играть по ним, а впоследствии, возможно, и обыгрывать партнеров.

В это время и возникает предложение продюсера **Сильвии Д'Амико** о совместной постановке с **Марчелло Мастроянни** в главной роли.[4] В Париже **Михалков** и **Адабашьян** пишут двенадцатистраничную сценарную заявку, и тут же заключается контракт. На съемочный период согласно контракту отпущено сорок пять дней, на подготовку – шестьдесят три. У руководства итальянский вояж **Михалкова** поначалу не встречает особого одобрения[5], однако вскоре Госкино предлагает даже свое финансовое участие, потребовав взамен права на картину. **Д'Амико** считает это условие неприемлемым. Несмотря на то что фильм запущен в производство, когда денег на проект еще явно недостаточно, главное условие продюсера остается неизменным: деньги – итальянские, услуги – советские.[6]

Очи черные принесут режиссеру европейское признание, успешный прокат, номинацию на «Оскар», Каннскую «Пальмовую ветвь» за лучшую мужскую роль. Но главным его приобретением станет уникальный опыт работы в жестких условиях западного кинопроизводства[7], искусство гармонизации собственных творческих амбиций с финансовыми и организационными возможностями.

примечания

Надежда САШИНА

[1] «Мы рассматривали историю Грибоедова в контексте многовековой битвы Англии и России за шелковый путь, то есть за Персию и Индию. Это должно было быть основной исторической темой картины». **(Из интервью с Никитой Михалковым)**

[2] «Проект не состоялся потому, что Госкино не могло или не хотело дать всех денег. Были переговоры со многими из тех иностранных партнеров, с кем я потом работал, но финансирования мы так и не нашли». **(Там же)**

[3] «Сейчас у меня нет больших иллюзий по поводу отношения просвещенного и непросвещенного Запада к нашей культуре и нашей истории. Как ни прискорбно, после того как нас перестали бояться, нас перестали уважать. Я думал, что имя Грибоедова может быть им неизвестно, но сама история должна их заинтересовать. Даже если абстрагироваться от двух его гениальных произведений, вальса и пьесы, это была потрясающая личность. Но они с трудом выговаривали само слово «Грибоедов». **(Там же)**

[4] «Когда мы вынуждены были отказаться от «Грибоедова», вдруг появился Мастроянни. Он как-то сказал своей подруге Сильвии Д'Амико, чья мать писала сценарии последним могиканам неореализма, что посмотрел какую-то мою картину и хочет со мной поработать. Мы встретились в Париже, где шла моя ретроспектива, он ходил на все фильмы и все проспал, потому что приехал из Америки и не мог войти в новый временной режим. Мы стали думать, что ему предложить. Снимать про французов или итальянцев я бы не рискнул ни тогда, ни сейчас. Марчелло говорил, что хочет сыграть чеховского героя, но дать ему сыграть русского на итальянском или французском, а потом дублировать – в этом была какая-то противоестественность. Поэтому мы взяли сюжет «Дамы с собачкой» и сделали из Гурова иностранца». **(Там же)**

[5] «Ермаш не хотел, чтобы я снимал за границей, потому что Андрон уже уехал. Я был вынужден ему сказать: «Вы что, не понимаете, кто такой Мастроянни? И что значит его желание сниматься у советского режиссера?!» – «А что мне наверху скажут, когда у тебя брат в Америке, а я тебе разрешаю зарубежную постановку?» – «А если вы мне не разрешите, я могу наделать таких глупостей, за которые ответственность ляжет точно на вас...» И пошел из кабинета. Тут он меня остановил и подписал разрешение на выезд». **(Там же)**

[6] «Позже выяснилось, что самые драматические события происходили у Сильвии. Съемки начались до того, как она полностью «склепала» финансирование проекта. Она пошла на риск. Попытки найти деньги Сильвия не оставляла до самого конца. Вероятно, были использованы государственные (итальянские) деньги, деньги различных фондов, телеканалов. Своими личными деньгами на Западе никто не хотел рисковать. Все было сделано Сильвией так, что русская сторона ни в чем не нуждалась. Переговоры она просто проводила на свои деньги. Съемки шли, Сильвия брала ссуды в банках... Похоже, что Госкино готово было поучаствовать финансово, но таким образом, что Сильвию это не устраивало: нужно было отдавать права, кино переставало быть итальянским. Но все-таки услуги были наши (российские)». **(Из интервью с Александром Адабашьяном)**

[7] «Там было все другое, прежде всего отношение. Никакой помощи, каждый за себя. За сценарий мы с Адабашьяном получили на двоих 30 000 долларов и обезумели от счастья, хотя нужно было отдать часть ВААПу, потому что за доллар давали четыре чековых рубля, а «Жигули» стоили 2,5 тысячи чеков. Это было целое состояние, причем легальное. Но сравнительно с тем, что они платили своим, это были сущие копейки. И когда итальянцы увидели наши лица, они поняли, что имеют дело с абсолютными дураками, и воспользовались этим на полную катушку. Картина собрала большие деньги, из которых нам ничего не досталось. Я никогда на это не жаловался, но с этого момента решил, что все разговоры про гонорары будут вестись кем угодно – агентом, адвокатом, но не мной. Пусть они ходят негодяями, пусть их считают сквалыгами. Я вообще перестал говорить про деньги. О твоих деньгах позаботится агент, который имеет процент с того, что выторгует, и будет за тебя биться.
Я приехал в Италию с молочными зубами щенка, а уехал с железными клыками волка, битого жизнью, тертого, в репейниках и с зажившими шрамами». **(Из интервью с Никитой Михалковым)**

октябрь 54

На экраны страны выходит увенчанная венецианским призом «Чужая Белая и Рябой»* Сергея Соловьева. Широкая аудитория встречает фильм без энтузиазма. Критики в своих рецензиях через строчку кисло поминают заимствованную эстетику «ленинградской школы»

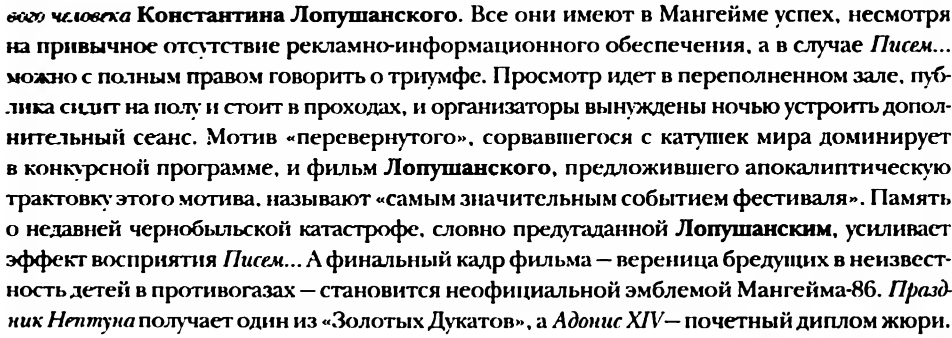
Бедная окраина, голубятня, затерянный мир послевоенного детства – в 1986 г. *Чужую Белую и Рябого* принимают благосклонно, однако и не более. Дело рук **Сергея Соловьева**, поднаторевшего в визуальном эстетизме и восприимчивого к урокам **Алексея Германа**, считают виньеткой; хорошо, слишком хорошо сделанной и бесполезной вещицей. И то правда: будущим потребителям американского мэйнстрима и мексиканского «мыла» никогда особенно не было дела до провинциального житья-бытья. Интеллектуалам же не хватает сверхидеи. Того, ради чего затевалось это кино. Того, без чего это кино – всего лишь ретро-экзерсис. Да, нищие фактуры у **Соловьева** изящно оттеняют богатство внутреннего мира мальчишки-голубятника, но в том же году с «полки» на головы зрителей сваливается несметное богатство, случайное наследство – и рядом с этой россыпью *Чужая Белая...* блекнет. Впоследствии, когда критиков призовут проявлять патриотизм и поостеречься с резкими выпадами в адрес пробившихся к зрителю фильмов, *Чужая Белая...* – хотя бы просто как кинематографический продукт – покажется чем-то уже недостижимым. А если и достижимым, то лет как минимум через двадцать – столько, не меньше, еще понадобится времени, чтобы наше кино научилось соответствовать уровню работы, которую не стыдно провести по самому высокому рангу. И которую принимают как должное и даже – от сытости – вменяют автору в вину интеллектуальную «недостаточность». Кроме того, впоследствии станет ясно, какую роль на самом деле сыграет *Чужая Белая...*: снятая в межеумочное время, она продолжает прокладывать путь ко времени утраченному, приговор которому двенадцать лет спустя подпишет тот же **Герман** в *Хрусталеве... Хрусталев...* навсегда запретит жанру ретро приятную ностальгическую дымку.
Прошлое? В этой стране ничего никогда не кончается.
В 1986 г. мы думаем по-другому.

Чужая Белая и Рябой

Диляра ТАСБУЛАТОВА

ноябрь 55

На МКФ в Мангейме Главный приз получают «Письма мертвого человека» Константина Лопушанского



МКФ в Мангейме, традиционно ориентированный на молодое и экспериментальное кино, на рубеже 1980-х – 1990-х гг. будет активно поддерживать новейшие тенденции в перестроечном и постперестроечном кинематографе. Впервые же фестиваль обращает внимание на советскую «новую волну» в 1986 г., когда стараниями директора **Фей Вайан**, поклонницы творчества **Элема Климова**, в конкурсе оказываются три знаковых фильма – *Адонис XIV* **Бако Садыкова**, *Праздник Нептуна* **Юрия Мамина** и *Письма мертвого человека* **Константина Лопушанского**. Все они имеют в Мангейме успех, несмотря на привычное отсутствие рекламно-информационного обеспечения, а в случае *Писем...* можно с полным правом говорить о триумфе. Просмотр идет в переполненном зале, публика сидит на полу и стоит в проходах, и организаторы вынуждены ночью устроить дополнительный сеанс. Мотив «перевернутого», сорвавшегося с катушек мира доминирует в конкурсной программе, и фильм **Лопушанского**, предложившего апокалиптическую трактовку этого мотива, называют «самым значительным событием фестиваля». Память о недавней чернобыльской катастрофе, словно предугаданной **Лопушанским**, усиливает эффект восприятия *Писем...* А финальный кадр фильма – вереница бредущих в неизвестность детей в противогазах – становится неофициальной эмблемой Мангейма-86. *Праздник Нептуна* получает один из «Золотых Дукатов», а *Адонис XIV* – почетный диплом жюри.

Константин Лопушанский

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

ноябрь 56

«Праздник Нептуна»* Юрия Мамина получает приз «Золотой Дукат» на МКФ в Мангейме. Дома его ждет зрительское признание и хвалебные отзывы в прессе. Фильму суждено стать последней смешной комедией в советском кино

У комедийной эксцентрики всегда было короткое дыхание – даже гений гэгов, пинков и суматохи **Леонид Гайдай** начинал восхождение к вершинам жанра восемью блиц-скетчами от 10-ти до 32-х минут. Шесть из них были объединены в полнометражные фильмы *Деловые люди* и *Операция «Ы»*. Что до ослепительных дебютов, то и в 1961 г., и в 1986 г. под них пришлось создавать вялые нагрузочные альманахи до нужного метража. И как ударный, на сладкое подверстанный, *Пес Барбос...* совершенно затмил собою сопутствующие новеллы **Эльдара Рязанова** и **Наума Трахтенберга**, так и *Праздник Нептуна* тянет на себе два вялых дебюта соседей.
История добровольно-принудительного моржевания деревни Малые Пятки открыла исконно и необъяснимо питерский жанр «шапки оземь», который

в дальнейшем разовьют **Александр Рогожкин** в *Особенностях национальной охоты*, **Дмитрий Астрахан** в *Ты у меня одна* и **Максим Пежемский** в *Переходе товарища Чкалова через Северный полюс*. В трусах, бородах-мочалках и реквизитных шеломах скромная рать малопяткинцев готова дух испустить, но не уступить басурману русской народной привычки врать с три короба, фигурять перед иностранцами и спорить по пустякам. Прокофьевская оркестровка грозного Ледового побоища, пародийные цитаты из *Чапаева*, *Коммуниста* и *Александра Невского*, сводки погоды в духе сообщений Совинформбюро стократ усиливают суровый пафос коллективной дури. Из фельетонной бухтины про местечковых очковтирателей, надувших на пустой проруби целый бумажный клуб зимнего плавания, рождается притча о национальном характере – брехливом, забубенном, отчаянном и компанейском. Когда вся деревня в общинном экстазе принимается сигать в сто лет ненадобную прорубь, веет языческими иванокупальскими игрищами, швед ретируется, как под Полтавой, а над заснеженными заборами, избами и поленницами ухает раскатистое женское «Дурра-ак!!!». Это едва ли не последний смешной советский фильм, на котором хохочут в голос и до хлюпанья.

Праздник Нептуна

Благодаря эфирам общенародно смотримого «Пятого колеса» **Юрий Мамин** становится нереально популярен, что немедленно открывает ему дорогу к полному метру и в конце концов подведет под монастырь. Разбавление крайне концентрированного жанра нравоучениями и злободневным фельетонизмом срежет уникального по угрюмым перестроечным временам умельца смешить зрителя.

Денис ГОРЕЛОВ

ноябрь

57

Секретариат правления СК СССР принимает решение о выдвижении на Государственную премию СССР Владимира Высоцкого* (посмертно)

Владимир Высоцкий, сыгравший более чем в тридцати фильмах, при жизни не удостоился даже звания «заслуженного». Впрочем, вручение Государственной премии артисту из рук государства, по отношению к которому он находился в явной и неприкрытой оппозиции, в свое время вряд ли выглядело бы уместным и естественным. В любом случае, кинематографическая жизнь **Высоцкого** складывалась нелегко, а премии и звания мало что здесь смогли бы исправить. Зритель в течение многих лет, со времен *Вертикали* (1966), отдавал предпочтение его песням перед его же актерскими работами, и только всенародно любимому Глебу Жеглову (*Место встречи изменить нельзя*, 1979) «простили» отсутствие песен. Вопреки всякой логике, **Высоцкому** не суждено было воплотить в кино современного героя, и лучшие свои роли он сыграл в исторических фильмах и экранизациях классики (*Плохой хороший человек*, 1973; *Маленькие трагедии*, 1979; *Служили два товарища*, 1968; *Интервенция* 1968; *Место встречи изменить нельзя*). На его Жеглова, более напоминавшего городского волка-одиночку, нежели сотрудника органов, работала актерская репутация «инакомыслящего». Да и раньше полулегальное существование **Высоцкого** в советской культуре «впечатывалось» в его киногероев. Само звучание его голоса казалось отзвуком некоей «крамолы», и потому его песни за кадром иногда «передоверяли» чужим голосам: в фильме *Я родом из детства* (1966) – **Марку Бернесу**, в *Последнем жулике* (1966) – **Николаю Губенко**, в *Однажды один* (1974) – **Анатолию Папанову**, в *Вооружен и очень опасен* (1977) – **Людмиле Сенчиной**.

Владимир Высоцкий

Были, однако, потери посерьезнее песен. Так и не получилось его сотрудничество с **Андреем Тарковским**: в *Ивановом детстве* предназначенную **Высоцкому** роль сыграл **Валентин Зубков**, а в окончательную версию *Андрея Рублева* не вошел эпизод с его участием. По разным причинам он не снялся в фильмах *Один из нас*, *Прошу слова*, *Вторая попытка Виктора Крохина*. Он не сыграл именно те роли, которые были как будто предназначены для него – ни Беню Крика в экранизации **Исаака Бабеля**, ни Остапа Бендера в *12 стульях*, ни Пугачева в фильме **Алексея Салтыкова**. Не состоялся и его режиссерский дебют по сценарию «Венские каникулы», который написал вместе с ним **Эдуард Володарский**. Посмертная Госпремия, разумеется, не может ничего добавить к списку неосуществленного и несбывшегося в кинематографической биографии **Высоцкого**.

Олег КОВАЛОВ

ноябрь, 13

58

Премьера «Покаяния» в Центральном Доме кино.

Официальная премьера *Покаяния* состоится, несмотря на активное противодействие со стороны ЦК, все еще сомневающегося в том, что фильм пора выпускать[1]. Представляя *Покаяние* в ЦДК, **Андрей Плахов** и **Виктор Демин** выражают уверенность, что теперь картина наконец-то выйдет на широкий

Короткие встречи, 1967, вып. в 1987

Служили два товарища, 1968

Интервенция, 1968, восст. и вып. в 1987

Место встречи изменить нельзя, 1979, тв

Плохой хороший человек, 1973

Совещания в ЦК продолжаются и после премьеры

экран. Ажиотаж вокруг фильма вынуждает администрацию Дома кино после двух запланированных сеансов провести дополнительный, третий. На следующий день отдел культуры ЦК делает очередной доклад «по вопросу о «Покаянии». **Александр Камшалов** пытается убедить партийное руководство в том, что в связи с повышенным интересом мировой общественности к фильму[2] задержка его выхода на экран может вызвать негативную реакцию и послужить поводом к нежелательной кампании в западной прессе. Отдел культуры предлагает выпустить *Покаяние* в начале будущего года. 24 ноября член Политбюро **Александр Яковлев** встречается с **Элемом Климовым** и заверяет его, что с *Покаянием* «все будет в порядке». Однако три дня спустя **Егор Лигачев** заявляет тому же **Камшалову**, что вопрос о выпуске *Покаяния* на экран еще не решен.

Покаяние

Консультации на высшем уровне будут продолжаться даже после того, как в феврале 1987 г. Госкино пересмотрит третью категорию, присвоенную фильму *Мольба* в 1968 г., и примет решение о прокате всей трилогии в той последовательности, которую предложил автор (*Древо желания*, *Покаяние*, *Мольба*). 12 февраля **Яковлев**, находясь в некотором раздражении от неумеренной активности кинематографистов, выскажется против того, чтобы *Покаяние* представляло страну в конкурсе Каннского фестиваля. Тем не менее относительно общесоюзного проката картины **Яковлев** скажет: «Надо выпускать». Эта устная резолюция поставит финальную точку в злоключениях фильма.

Виктор МАТИЗЕН, Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «Меня просили в Доме кино картину не показывать. Но я сказал: пожалуйста, только мы напишем на афише, что премьера отменяется по решению ЦК. Я разрешительное удостоверение картине выдал. И если показ запрещен, я должен указать причину». **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

[2] «Представители зарубежных средств массовой информации, аккредитованные в Москве, настойчиво обращаются в Госкино СССР, СК СССР с просьбой организовать для них просмотр кинокартины. С аналогичной просьбой в МИД СССР обращаются и представители дипкорпуса. (...) Подобную же просьбу высказал директор МКФ в Сан-Франциско. Интерес проявляется и руководством наиболее престижного западного фестиваля в Каннах. (...) По имеющимся данным, руководство СК СССР разделяет это намерение». **(Из доклада Александра Камшалова в ЦК 14 ноября 1986 г.)**

ноябрь, 17 59

«Левша»* Сергея Овчарова выходит в прокат. Появляются раздраженные отклики в прессе — как обычно, одни упрекают режиссера в вольном обращении с русской классикой, другие — в недостаточном радикализме и дерзости. Эти споры бесконечно далеки от зрителя, не заметившего, впрочем, и саму картину

В середине 1980-х гг. жажда обновления эстетики кинематографа изменила требования к режиссерскому дебюту: стали дорожить не прилежным профессионализмом, но любой оригинальностью, непохожестью, «лица необщим выраженьем». **Сергей Овчаров**, даже если бы очень постарался, ни на кого похожим не смог бы стать. Он один из тех, кто делал и делает «ненормальное» кино и кому дано выяснить, а может, и раздвинуть его границы. Вероятно, формат «полнометражного художественного фильма» для него не самый лучший. Короткометражная *Нескладуха* (1980) увлекала больше, нежели длинная *Небывальщина* (1983), хотя оба фильма были сняты с одним и с тем же талантом и творческой опорой на мир народного юмора, на интонации и образы русского фольклора. Кинопредставление, разыгранное словно по законам театра, не скрывало своей преднамеренности (как это было, скажем, во многих картинах **Ролана Быкова**) и, конечно же, сильно эстетизировало первоисточник. «Народное» теряло свой угрожающе-идеологический смысл и становилось занятной и стильной одеждой книгочея и киномана. Обратившись к знаменитой вещи **Николая Лескова**, режиссер поступил с ней, как с анонимным сказом неведомого автора, и сочинил по его мотивам киноспектакль в давних балаганных традициях игры с «Левшой». Ибо это произведение — одно из самых популярных в русском театре (в 1910-е гг. его инсценировал **Евгений Замятин**, в 1970-е гг. — **Борис Рацер** и **Владимир Константинов**).

Левша

Строго говоря, несмотря на обилие лихой выдумки — это наименее оригинальное сочинение **Овчарова**. Все аллюзии и аллегории картины по большей части укладываются в интеллигентское фрондерство (насмешки над властью), артисты остро выразительны, но однозначны и однообразны, а комедийной атмосфере, при всем трюковом богатстве, не хватает живого дыхания зрительного зала. Но в те годы передовым умам нравится все, что не похоже на **Юрия Озерова** и **Евгения Матвеева**. Надо понимать, каким тупым угрюмством, величавой фальшью и цветастой пошлостью несло от «застойных» картин «про народ», надо вспомнить, как трясло нормальных, то есть вменяемых и образованных людей от тошнотворных песен про «гляжу в озера синие, в полях ромашки рву» — дабы оценить беззлобное овчаровское зубоскальство. «Юмор восстанавливает то, что разрушил пафос» — к картинам **Овчарова** этот афоризм подходит как нельзя лучше. Он с шутовской

веселостью и искрами остроумия напоминает, что когда-то народ умел смеяться сам над собой и чурался пафоса как черт ладана. В народном балагане режиссер присмотрел и себе уголок: светлоглазые отъехавшие чудики из его картин, что обитают на краю деревни, неведомо чем питаются и с вечным упорством мастерят то ракеты из бревен, то подковы для блох, – конечно, глубокие родственники **Овчарова**.

Татьяна МОСКВИНА

ноябрь, 17

Умер Владимир Кенигсон*

60 Его артистическая карьера развивалась достаточно спокойно, неспешно, в духе положительных и примерных театральных традиций. Играл в провинциальных театрах – много и приметно. В реестре его довоенных ролей – Фердинанд из «Разбойников», Уриэль Акоста, царь Федор Иоаннович. Во время войны его увидел на сцене великий **Александр Таиров** и позвал в свою труппу. Так артист оказался в Москве и стал партнером **Алисы Коонен** – в спектаклях «Мадам Бовари» (Родольф) и «Без вины виноватые» (Незнамов). После закрытия Камерного театра в 1949 г. он по совету **Таирова** поступил в Малый театр. Тогда же впервые снялся в кино – в фильме **Михаила Чиаурели** *Падение Берлина*. Список фильмов с участием **Владимира Кенигсона** достаточно внушителен, но выдающихся среди них нет. Досадно, что кино даже под занавес так и не подарило ему коронной роли – в отличие от театра, где он, семидесятилетний, блестяще сыграл Кречинского, стареющего жуира и обольстителя. Человек недюжинного, но бесстрастного и чуть-чуть затаенного ума, вне сцены, вне работы он был суховат, скромен и сдержан. Он не ходил в звездах (трудно припомнить даже открытки с его портретом), но всенародная известность была – любовь широкой публики он завоевал голосом. Для детей в советских мультфильмах он озвучил целый зоопарк забавных зверюшек. Для взрослых на его «русском языке» заговорили знаменитейшие актеры: от **Жана Габена** до **Луи де Фюнеса** и **Тото**. Эти «закадровые» роли **Кенигсона** были шедеврами дубляжа, примерами полноценного сотворчества. И хотя такого рода популярность можно счесть почти анонимной, все же трудно поспорить с тем, что комичнейшая скороговорка комиссара Жюва вызывала не меньший хохот зрительного зала, нежели потешные ужимки самого **де Фюнеса**.

Владимир Кенигсон

Марк КУШНИРОВИЧ

ноябрь, 28

Коллегия Госкино СССР отказывается выпускать «Комиссара» в авторской версии

61 Повторное предложение выпустить *Комиссара* встречает неожиданное и упорное сопротивление со стороны коллегии Госкино. Состав коллегии к этому времени еще остается неизменным, многих из ее членов можно счесть ветеранами борьбы против *Комиссара* – понятно, что добрых чувств к фильму они по-прежнему не испытывают и с легким сердцем отпустить его на волю не хотят. Однако, с легким ли, с тяжелым ли – но отмашку «разгружать полку» дали не где-нибудь, а в ЦК[1]; предыдущую обойму «полочных» фильмов, представленную Конфликтной комиссией, разрешили к выпуску всем списком; даже *Покаяние* месяц назад получило разрешительное удостоверение.

Но, судя по стенограмме обсуждения *Комиссара*, именно здесь старое советское кино любой ценой, как двадцать восемь панфиловцев под Москвой, решает остановить врага и перейти в наступление.

Впервые после Пятого съезда взбунтовались **Филипп Ермаш** и **Сергей Бондарчук** – обсуждение *Комиссара* становится для них тем самым «последним и решительным». Аргументы за двадцать лет существенных изменений не претерпели. Фильму вновь вменяют в вину дегероизацию и дегуманизацию (комиссара, революции, отечественной истории), которая может привести к дезориентации (зрителей вообще и молодежи в частности)[2]. Помимо старых и до сих пор актуальных для заседателей обвинений, озвучена и былая «фигура умолчания»: на свой лад восприняв новизну гласности, директор «Мосфильма» упоминает о «еврейском вопросе» – он полагает, что неумеренная положительность отдельного представителя этой нации «может привести к нежелательному разжиганию межнациональных страстей».

Лев Кулиджанов, **Юрий Озеров** и **Станислав Ростоцкий** придерживаются иной точки зрения по поводу выпуска фильма, но резоны у них различны. **Озеров** не видит в фильме политической крамолы и находит его интересным «по линии искусства»[3]. **Кулиджанов** считает, что у *Комиссара* те же права на свободу, что и у других «полочных» фильмов[4]. **Ростоцкий** же видит в снятии запретов эффективный метод борьбы с дутым авторитетом

«мучеников режима»[5]. Видя, что дискуссия зашла в тупик, **Армен Медведев** предлагает «выпустить фильм, но с доработками» — вариант решения, который должен устроить всех и всех устраивает. Одних — опасающихся нового витка конфронтации с крепнущим Союзом — тем, что все же «выпустить». Других — не желающих больше уступать ни пяди своей земли — тем, что все же «с доработками».

Почему же, не пытаясь препятствовать выпуску других фильмов, именно *Комиссару* дают столь решительный отпор? Как ни странно, здесь более всего значимо время действия картины: в *Комиссаре* это Гражданская война, а не 1930-е гг., как в *Покаянии*[6]. В 1986 г. еще сохраняется надежда, что горбачевское «обновление» повторит сценарий «оттепели»: признание издержек культа личности и осуждение репрессий с одной стороны; возвращение к «ленинским нормам партийной жизни», романтика революции и героика Гражданской войны — с другой. «Комиссары в пыльных шлемах» пока не только имеют статус неприкосновенности, но и по-прежнему окружены романтическим ореолом. Кроме того, не за горами празднование юбилея Великой Октябрьской социалистической революции, которой в 1987 г. должно исполниться семьдесят лет: старая выучка почти неосознанно проявляется в обостренной бдительности к произведениям на юбилейную тему.

Комиссар

Дело усугубляется тем, что у многих на памяти неслыханная дерзость, с которой когда-то вел себя никому не известный режиссер-дебютант **Александр Аскольдов**. Вступаться за него и через двадцать лет некому: все эти годы он упорствовал, держался особняком, а потому не обзавелся покровителями наверху и не принадлежит ни к одному из влиятельных кинематографических кланов.

О решении коллегии **Аскольдова** информируют в неофициальной беседе. Поправки режиссер делать не станет, через полгода самовольный, несанкционированный показ *Комиссара* станет одной из главных сенсаций Московского международного кинофестиваля.

Любовь АРКУС, Анна МУРЗИНА

примечания

[1] 8 августа секретарь ЦК КПСС **Александр Яковлев** поручил **Александру Камшалову** составить список «полочных» фильмов и способствовать последующему выходу их на экран. Он благосклонно отозвался об *Интервенции* **Геннадия Полоки**, *Лесе* **Владимира Мотыля**, *Скверном анекдоте* **Александра Алова** и **Владимира Наумова**. О *Комиссаре* речь не шла, но в таких случаях всегда важна была «линия».

[2] «Прения открыл С. Ф. Бондарчук, высказав негативное отношение к вопросу о выпуске работы А. Я. Аскольдова на экран. Особое внимание обращалось на финал («с таким финалом выпускать нельзя»), на то положение, в котором «оказалась» исполнительница главной роли Н. Мордюкова («ее превратили в монстра», «только мясо и плоть», «зубы металлические», «ее развенчали до крайности»). Подчеркивалось, что образ комиссара диссонирует с нашими представлениями о подлинных комиссарах, их облике, созданном в классических произведениях, в связи с чем данная кинокартина нанесет только вред». **(Из Записки Александра Камшалова в ЦК КПСС по поводу обсуждения фильма *Комиссар*)**

[3] «Ю. Н. Озеров (...) высказал мнение, что (...) его можно выпустить («не вижу причин не выпускать») как скромную дипломную работу, дав ей малый тираж, тем самым не конфликтовать с Союзом кинематографистов». **(Там же)**

[4] «Вступая с ним в полемику, председательствующий (**Ермаш — ред.**) указал на ошибочность такого подхода («давайте без контекста», «здесь все более принципиально», «это идет вразрез с понятиями о Гражданской войне»), вредность фильма для молодого поколения («какого комиссара мы представим молодежи», «давайте смотреть более партийно»)». **(Там же)**

[5] «Далее было сообщено, что в течение 20 лет «я (**Ростоцкий — ред.**) с Аскольдовым не разговариваю»: в свое время пытался «посоветовать ему», но был подвергнут за это оскорблениям («меня обозвали»). Затем высказывалось мнение, что сейчас принято правильное решение по ряду фильмов, в частности, по кинолентам «Тема» («выпустили и все поняли — это ложно»), «Лес» (ясно всем, что «это — оскорбление русской классики»), «Жестокий романс» («в пять раз хуже «Леса»). В заключении отмечалось, что Аскольдов уже 20 лет является «незаконным мучеником», такое положение порождает слухи и легенды («и не такая уж это картина для такого внимания»), то есть «с искусством надо бороться искусством», а то наши действия оценят негативно («эти реакционеры в коллегии гробят еще один фильм»), хорошо, если бы фильм вызвал возмущение у зрителей. Был поставлен вопрос: единогласно ли обсуждал это дело секретариат Союза кинематографистов?» **(Там же)**

[6] «Н. Т. Сизов подчеркнул, что коллегия Госкино СССР несет полную ответственность за состояние дел в кинематографе, поэтому важны сейчас не страсти, а наше мнение: польза или вред от фильма; высказал свою точку зрения о том, что такая картина «никому не нужна», она искажает революцию, а воспитывать надо не на «обратных эмоциях» (возмущении зрителей). Речь идет о трактовке Гражданской войны и революции: (...) наша позиция должна быть идейно ясной и четкой...» **(Там же)**

декабрь, 1

62

На экраны страны выпущен фильм Георгия Данелия «Кин-дза-дза»*.

Фильм с диковинным названием *Кин-дза-дза* встречен с интересом, каковой в принципе обеспечен каждой новой комедии **Георгия Данелия**, но воспринят не без некоторого недоумения. Конечно, окруженного всенародной и постоянно изъявляемой любовью господина Пе-Же и мать его оценили

Лексика и ритуалы чатлан и пацаков мгновенно входят в моду

немедленно, приветствие начальства с приседанием и восклицанием «Ку!» тут же вошло в повсеместный обиход. И все же: к чему было так долго гонять персонажей, прораба со скрипачом, по этой цивилизации высоких технологий, столь отчетливо смахивающей на свалку металлолома? Что имелось в виду? Цивилизация, выстроенная на экране буйной фантазией **Данелия** и его соавтора **Резо Габриадзе**, несет на себе прежде всего отпечаток отчаянного духовного убожества и распада. Под звуки гениального музыкального примитива, этакого громыхающего «пумба-пумба-пумба». Мастерски написанные портреты обладают одним замечательным свойством: они сделаны как бы «на вырост». Подлинное, глубинное сходство с объектом-моделью обнаруживается в них не сразу, проступает со временем. Узнавание произойдет уже в начале 1990-х гг.

Кин-дза-дза

Когда по улицам крупных индустриальных центров, с наступлением сумерек погружающихся во тьму едва ли не кромешную, будут проползать раз в час насквозь ржавые сооружения, которые в прошлой жизни были трамваями, троллейбусами и автобусами. Когда любой товар первой необходимости — в том числе и столь ценимые инопланетянами из *Кин-дза-дзы* спички — мгновенно превратится в недоступный дефицит.

Вымысел обернется пророчеством. Благополучная московская улица 1986 г. приведет в безумный-безумный-безумный мир, и трудно будет удержаться побывавшим в нем, чтобы не присесть с восклицанием «Ку!» при появлении машины с такой нам всем знакомой мигалкой.

Евгений МАРГОЛИТ

декабрь, 2

63

«Деловые игры» в Болшево. Принят «Болшевский манифест» с многообещающим подзаголовком: «Стратегия, тактика и механизмы перестройки советского кинематографа»

Организация Болшевских игр (вскоре после «Перспективы» будет проведено еще две, с более узкой проблематикой) еще раз подтверждает решимость и благородство намерений климовского секретариата, честно пытающегося на месте дряхлой и больной кинематографической системы построить новую и здоровую.

Серия тематических заседаний секретариата, успевших состояться после революционного съезда, обнажила перед новоиспеченными реформаторами такое количество неразрешимых проблем и запутанных производственных узлов, с каким они вряд ли предполагали столкнуться. Попытка разобраться с одним вопросом вскрывала десять, из него вытекающих. Углубление в этот лес обнаруживало все больше наломанных дров. Между тем, время и обстановка требовали, наконец, решительных действий.

По рекомендации академика **Николая Петракова** секретариат СК связывается с прогрессивной кафедрой Саратовского университета, уже несколько лет занимающейся теорией и методологией проблемно-деловых игр. Получившие популярность в СССР в предперестроечное десятилетие игры такого рода проводились командой методистов и игротехников, обычно не имевших специальных познаний в областях, деятельность которых становилась предметом ОДИ, но способных организовывать коллективное мышление. Болшевская ОДИ проходит под руководством главы советской методологической школы **Петра Щедровицкого** и запоминается всем, кто принимает в ней участие, — вне зависимости от того, что они позже будут говорить о ее «сухом остатке», — как уникальная попытка социального творчества и важное событие их жизни[1]. Это именно тот присущий любой революции краткий и счастливый момент эйфории, когда каждому кажется, что темные силы, наконец, повержены или, по крайней мере, значительно ослаблены; что теперь все зависит от тебя и твоих единомышленников, что стоит только хорошенько подумать и хорошенько поработать, и немедленно устроится новая, разумная и справедливая жизнь[2].

Состав участников игры довольно пестр: «творить, выдумывать, пробовать» приглашены режиссеры, директора картин, управленцы, сценаристы, ведущие критики, теоретики, историки кино и др. Несмотря на то, что некоторые из приглашенных участвовать в мероприятии отказываются[3], в Болшево удается собрать весьма представительную компанию лидеров отечественного кинопроцесса[4]. В течение нескольких дней участники игры в режиме мозговой атаки прорабатывают различные варианты дальнейшего развития отрасли: формы организации и управления кинопроцессом, источники финансирования, принципы оценки и стимулирования труда, задачи материально-технического обеспечения. Каждая группа готовит доклад по своей теме, затем следует обсуждение, вносятся предложения и поправки, и все прокручивается по новой. Таким образом, рабочие вопросы проходят несколько кругов, и все игроки на разных стадиях принимают участие в их обсуждении. Задачей первого этапа игры ставится рассмотрение узловых

проблем перестройки кинопроцесса, второй этап должен представить разработку новой модели кинопроцесса и форм управления его различными сферами в современной социально-экономической ситуации.

Несмотря на тщательную предварительную подготовку, продуманные регламент и систему игры, сама обширность проблематики порождает некоторый сумбур[5]. Тем не менее, игра доходит до своего логического финала, а игрокам удается выработать некий итоговый документ, в котором впервые выражается суммарная точка зрения кинематографической общественности на то, как должен быть устроен кинопроцесс. Этот документ (впоследствии он будет положен в основу «Базовой модели перестройки советского кинематографа») становится необычайно выразительной «моментальной фотографией», со всей отчетливостью запечатлевшей строй мыслей кинематографистов в переломный период.

Основной пафос послания направлен против «тупиков бюрократического управления киноискусством, мелочной опеки и регламентации процесса со стороны Госкино СССР». Собственная же программа действий реформаторов сформулирована более чем абстрактно.[6] Первым и главным пунктом программы по установлению вышеозначенного благословенного режима значится узаконивание общественно-государственной (с ударением на первом слове) формы управления кинематографом – при сохранении государственной формы собственности, но без права государства вмешиваться в творческий процесс[7]. Счастливая уверенность в том, что отечественный кинематограф – стоит только приструнить чиновников Госкино, а также перейти на хозрасчет и самоокупаемость – автоматически начнет выдавать высококачественные и высокоприбыльные произведения, приводит к тому, что основное внимание в итоговом документе уделяется процессам демократизации управления. Прокату же – при отчетливом постулировании того, что «главным критерием работы киностудии и основным источником финансовых средств являются отчисления от выручки кинопроката» – в 84-страничном документе целиком посвящено лишь 3 страницы. Еще на 8 страницах о нем заходит речь в связи со смежными темами[8]. Ни организаторам, ни участникам Болшевской ОДИ не удается смоделировать реальную судьбу кинематографа: предвидеть, что государство в силу объективных причин само отпустит вожжи, и последствия окажутся трагическими. Но обсуждение несоциалистического пути развития страны вряд ли могло прийти кому-либо в голову в 1986 г.[9] (а если бы и пришло, вероятнее всего, было бы расценено как провокационная выходка). Рациональная игровая методология оказывается бессильной прогнозировать реальный иррациональный процесс, тем более, что ни сами методологи, ни участники игры отнюдь не свободны от иллюзий и заблуждений своего времени[10]. Но даже те, в целом вполне «социалистические», установки, которые утверждаются в «Стратегии и тактике...», наверху будут встречены с явным неудовольствием[11]. Что, впрочем, не возымеет никаких реальных последствий. «Процесс пошел», и ни остановить его, ни взять под контроль будет уже не под силу ни «верхам», ни «низам».

Болшевские игры

Инна ВАСИЛЬЕВА

примечания

[1] «Все были в невероятном возбуждении. Казалось, что именно от нас, от того, насколько продуктивно мы тут поработаем, и зависит будущее кинематографа. Завалы, накопившиеся к тому времени, – экономические, творческие, организационные – нас не только не пугали, но осознание масштаба катастрофы лишь добавляло куража и энтузиазма. Технология деловых игр казалась очень эффективной. Все вместе смеялись, ели, пили, ругались, смотрели фильмы и очень активно работали. Эти Болшевские бдения, эта творческая, чрезвычайно счастливая пора, стала первым шагом на пути осмысления тех организационно-экономических и социальных структур, которые стоят за кинопроизводством». **(Из интервью с Даниилом Дондуреем)**

«Это были лучшие дни нашей жизни. По крайней мере, жизни в кино. Больше всего поразило тогда, что, несмотря на споры и огромный разброс мнений по любому поводу, все были как никогда едины – в стремлении к переменам, к тому, чтобы обустроить кинематограф как можно правильнее, разумнее. Люди были открыты и свободны, готовы были работать сутками». **(Из интервью с Александром Голутвой)**

[2] «Состояние эйфории, в котором мы находились в те дни, помешало понять одну чрезвычайно простую вещь: мы были умны и мы были правы, когда говорили о прошлом и о том, как плохо и неразумно все было прежде устроено. Но мы были удручающе непрозорливы и недальновидны, когда заходила речь о будущем, когда принимали решения о том, как именно менять существующую систему, в какую сторону двигаться дальше. Выстраданная и насущно необходимая модель оказалась в реальности моделью утопии». **(Из интервью с Майей Туровской)**

[3] «Климов приехал ко мне и рассказал о том, что задумали они для перестройки кинематографа провести модные тогда «деловые игры». Я спрашиваю, а кто это устраивает, кто это проводить будет? Да вот, – говорит, – есть ученый, готов возглавить. Я прошу привести его ко мне. Спрашиваю ученого: а вы в кино-то что-нибудь понимаете? Откуда начинается, где кончается, как, что? Выяснилось, что в кино никогда не работал, про съемочный или монтажно-тонировочный период первый раз слышит. Посмотрел я на этих советчиков и решил, что в этом балагане принимать участия не буду. Потом заходили ко мне товарищи, многое порассказывали про то, как у них там все происходило. Выступай кто хочешь, говори, что хочешь и сколько вздумается. Игры, одним словом. Игры и есть». **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

«Я не поехала, сказала, что в эти игры не играю. Много лет занимаясь всерьез массовыми жанрами, я к тому моменту уже прекрасно знала, как обстоят у нас дела в реальности – с прокатом, востребованностью отечественного кино и, соответственно, с потенциальной возможностью

Михаил Глузский

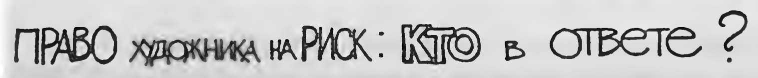
Игорь Масленников, Элем Климов

Ролан Быков

Григорий Чухрай, Рустам Ибрагимбеков

Петр Тодоровский

Майя Туровская



Александр Голутва

Федор Хитрук, Нонна Мордюкова

Элем Климов, Александр Митта

Георгий Шенгелая

Григорий Чухрай

перейти на самообеспечение. Я всегда пыталась охлаждать их пыл, говоря, что это не Ермаш и даже не ЦК КПСС навязывают прокату «Освобождение». Я прекрасно понимала, что не начальство виновато в том, что печатается две копии Тарковского на тысячу копий Гайдая. Ведь от настоящих-то цифр ужас брал. Скажем, «Жил певчий дрозд» — гениальная, великая картина — два миллиона сто тысяч. А нижний предел в то время был двенадцать миллионов, за ним прогар. Не зная и не желая принимать в расчет эти цифры — какой смысл строить модель? Все равно она не будет иметь ровно никакого отношения к реальности. Так и вышло». **(Из интервью с Неей Зоркой)**

[4] **Александр Голутва, Владимир Досталь, Элем Климов, Андрей Смирнов, Даниил Дондурей, Майя Туровская, Кирилл Разлогов, Игорь Масленников, Армен Медведев** и др.

[5] «На общем собрании выступали, кто во что горазд: Быков про детей, Митта про синопсис, Климов про Кинофонд, Туровская про редакторов, Медведев про гибель кино. Климов все это непрестанно снимал на видеокамеру, которая тогда была совершенной диковинкой. Социологи из Саратова вконец запутались, махнули рукой и уже не руководили нами как методисты. Методисты в нашем деле оказались бесполезны». **(Из интервью с Игорем Масленниковым)**

[6] «Необходимо коренным образом изменить сложившуюся ситуацию и создать режим наибольшего благоприятствования талантливым, высокопрофессиональным, бескомпромиссным в своем творчестве кинематографистам». **(Болшевский манифест)**

[7] «Обсуждали на деловой игре, должна ли остаться редактура на студиях... Элем поначалу кричал, что вообще никакой редактуры быть не должно. (...) Я тогда был зав. сценарной коллегии, и он говорил: «Ты только своим не разрешай читать сценарии!». Что им тогда делать — ворон считать? Был тогда знаменитый тезис Андрея Герасимова, который предложил отменить порочный принцип «кто платит деньги, тот и заказывает музыку». Пусть платят деньги, а музыку будем импровизировать мы сами. Потом пришли другие времена, и оказалось, что тезис живуч: кто платит, тот и заказывает». **(Из интервью с Арменом Медведевым)**

[8] «Неудивительно, что большую часть времени заняло обсуждение проблем, далеких от экономической, финансовой составляющей кинематографической отрасли. Ведь зачинщиком и движущей силой реформ был Союз, натерпевшиеся от прежних порядков художники, и, соответственно, на первом плане оказалось родное для них и близкое: борьба с цензурой, свобода творчества. Вопросы о возврате средств, о необходимости нового структурного принципа взаимоотношений производства и проката — отступили на второй план, ушли в тень. Все это казалось скучной рутиной, которой можно заняться потом, когда-нибудь...» **(Из интервью с Александром Голутвой)**

[9] «Помню, что в нашей группе под названием «Коренные» (сюда входили Климов, Черных, Федорин от ЦК партии, Сизов, Критюс, Уралов, Андрей Герасимов и я) всерьез обсуждалась роль коммунистической партии во всей этой жизни: как она будет встроена в процесс, как будет его стимулировать и направлять». **(Из интервью с Игорем Масленниковым)**

[10] «Неисправимая глупейшая ошибка этих игр — они были ориентированы на создание новой модели кинематографа для старых советских условий. Не понимали очевидных вещей. Утверждалось, например, что надо только освободить творческие цеха от производственных, и они сразу же воспарят к небу — к творческой свободе и финансовой независимости. В нашей группе была одна очень милая дама, бывший директор картины. Она нам сказала: «Вы сошли с ума! Нельзя отделять творческие цеха от производственных, это самоубийство. Если производственные цеха перестанут зависеть от творческих, если они не будут с ними организационно связаны, то завтра же вместо сложных декораций они начнут делать гробы и табуретки, что гораздо выгоднее. Завтра же вы не заставите их построить ни одну декорацию». Это был первый голос из будущего, который я тогда услышала». **(Из интервью с Майей Туровской)**
«Залогом успешного решения проблем является профессионализм, а профессионалов в области рыночного кино, к которому мы переходили, у нас практически не было. Пожалуй, наиболее подготовленными к разговору оказались «зарубежники» — люди, которые занимались зарубежным кино, и не только как искусством, но и как бизнесом. Однако специалистов по раннему Феллини или позднему Висконти у нас было неизмеримо больше, нежели людей, ясно представляющих себе, что такое профессия продюсера. Острый дефицит специалистов превратил собрание в сборище веселых дилетантов, априори не способных прийти к продуктивным решениям». **(Из интервью с Кириллом Разлоговым)**

[11] «Болшевский манифест» — обращение кинематографистов к своим коллегам и зрителям, — наряду с отдельными правильными положениями, содержит ряд серьезных недостатков: он «трескуч» по форме, в нем не нашли отражения положения XXVII съезда КПСС. В частности, вызывает возражение сформулированное в «манифесте» положение об общественно-государственном управлении кинематографом, целесообразность принятия Закона СССР о советской кинематографии и т. п. Э. Климов, понимая необходимость совершенствования и редактирования материалов Болшевской игры перед их вынесением на пленум СК, вместе с тем принципиально настаивает на трех позициях — принцип общественно-государственного управления кинематографом, Закон СССР о кинематографии, судьба Госкино союзных республик. Без решения этих вопросов, считает он, ни о какой перестройке речи быть не может. Более того, он сказал, что лучше тогда ему идти снимать картины, ибо до VI съезда кинематографистов (1991) оставаться нет никакого смысла. (...) Во всем происходящем сказывается отсутствие опыта, зрелости, мудрости нынешних руководителей Союза, появившееся сомнение, что их стали якобы меньше поддерживать в ЦК, продолжающаяся растерянность в госорганах кинематографии. Многое воспринимается эмоционально, сразу берется на вооружение. Э.Климов излишне впечатлителен, при всей твердости и даже жесткости, он поддается влияниям окружающих его (в том числе не из сферы кино), до сих пор сохраняется т. н. «эйфория власти». **(Из Записки Александра Камшалова в ЦК КПСС от 10 декабря 1986 г.)**
«Встреча с Е. К. Лигачевым Ю. П. Воронова, А. И. Камшалова. Проинформировали об итогах «деловой игры» по перестройке в кинематографе, о «Болшевском манифесте». Этот в целом интересный, несколько эмоциональный и романтический, прожектерский документ был Е. К. Лигачевым назван анархистским, аполитичным, в нем нет ни единого слова о партийном руководстве культурой, о XXVII съезде КПСС, о партийности и народности искусства, соцреализме. И вообще, заметил Лигачев, зачем нам нужен Закон (а об этом говорилось в «Болшевском манифесте») о кино?» **(Из дневника Александра Камшалова)**

декабрь

Выходит первый номер «Советского экрана»*, подписанный новым главным редактором Юрием Рыбаковым

64 Перестроечная ревизия кадров в кинематографических изданиях неслучайно начинается именно с «Советского экрана». Очевидно, что **Даль Орлов** был обречен на отстранение от должности руководителя самого массового киноиздания страны. Он появился в «СЭ» в июле 1978 г., покинув место главного цензора Госкино, чтобы, по предложению **Филиппа Ермаша**, «спасать» журнал, который уже несколько месяцев существовал без главного редактора. К 1986 г. «СЭ» в массовом читательском сознании воспринимается как популярное издание с фотографиями народных любимцев и информацией о том, «что день грядущий нам готовит», и за это журналу прощаются никому не нужные статьи о «первоочередных задачах советской власти» в области кино; в профессиональной и околопрофессиональной (интеллигентской) среде — как «стенгазета Госкино», «веселые картинки про популярных артистов». Программная официозность, тенденциозный подход к кинопроцессу стали главными приметами «СЭ» времен правления **Орлова**. 29 мая 1986 г. состоялось заседание секретариата СК, посвященное положению дел в журнале. Будучи дисциплинированным функционером, не привыкшим отклоняться от «курса», **Орлов** отчитался, как журнал намерен выполнять решения Пятого съезда кинематографистов. Но готовность главного редактора с тем же неизменным рвением проводить линию, прямо противоположную прежней, лишь подлила масла в огонь. «СЭ» назвали «ведомственным придатком Госкино», редакцию обвинили в непрофессионализме, ее способность приносить пользу кинопроцессу в эпоху обновления поставили под сомнение.[1] **Орлову** сделали предложение, от которого он не смог отказаться, — освободить место для нового руководителя.

история журнала «Советский экран»

Датой рождения «Советского экрана» можно считать 13 января 1925 г. — в этот день вышел первый номер журнала «Экран Кино-газеты». На его обложке — анонс фильма **Льва Кулешова** *Луч смерти*, выполненный в форме коллажа. Тонкий (6-8 стр.) черно-белый журнал размером с тетрадку печатался на плохой «газетной» бумаге в Советском Кино-Издательстве и выходил как еженедельное приложение к «Кино-газете» тиражом 32 тыс. экземпляров. Журнал по преимуществу состоял из иллюстраций (фото и коллажи) с кратким пояснительным текстом и в основном рекламировал новые советские и зарубежные фильмы. «Рекламной» обычно была рубрика «Новые постановки». В других устойчивых рубриках зрителям популярно рассказывали о «секретах» кино, кинотехнике, о «мультипликаторной» и «научной американской фильме». Периодически печатались фотографии зарубежных и отечественных звезд — **Лилиан Гиш**, **Рудольфа Валентино**, **Веры Малиновской** и др. Каждый номер завершала рубрика «Смесь» с юморесками и дружескими шаржами. Уже в апреле 1925 г. журнал, получивший название «Советский экран», выходил тиражом 45 тыс. экземпляров. Тогда же была объявлена первая подписка на «СЭ» в СССР и за рубежом, которую постарались организовать как рекламную кампанию.[2]

Общий дизайн «СЭ» того времени выдержан в стиле «жесткого» конструктивизма. Смелость оформления журнала явно опережала мировой уровень «популярных» изданий. Известно, например, что обложку «СЭ» с портретом **Сергея Эйзенштейна** (1926, № 1) создал **Сергей Юткевич**. В ГРМ хранится великолепный эскиз обложки «СЭ» № 4 (год неизвестен), созданный супрематистом **Ильей Чашником**. Многие из регулярно появлявшихся в «СЭ» портретов деятелей кино — бесспорные шедевры графического искусства.[3] Журнальные публикации блестяще проиллюстрированы **Юрием Пименовым** и **Владимиром Козлинским**. Подавляющее большинство образцов оформления советских журналов, ставших впоследствии классикой дизайна, не были в свое время обнародованы как слишком радикальные, а авторство работ, получивших «тираж», порой трудно установить.[4]

С 1926 г. на страницах «СЭ» указывались члены редакции, которыми стали виднейшие деятели кино. Ответственный редактор — **Александр Курс**, сценарист знаменитой анимации *Сказка о царе Дурандае* (реж. **И. Иванов-Вано**, 1934), фильмов **Кулешова** *Журналистка* (1927) и *Великий утешитель* (1933). В 1937 г. **Курс** был репрессирован, заведующим редакцией стал **Николай Шпиковский**, сценарист и режиссер, чьи игровые фильмы 1920-х — 1930-х гг. стабильно пополняли «полку».

Журнал начал печатать критические статьи и рецензии, «проблемные» статьи и дискуссии о качестве и смысловой задаче титров, о первых опытах «говорящей фильмы», о детском кино, творческие портреты, интервью с режиссерами и операторами, воспоминания о встречах с известными актерами и т. д. Сформировался постоянный круг литературных сотрудников, среди которых были журналисты, писатели, поэты, режиссеры самых разных «школ» и направлений: **Всеволод Мейерхольд**, **Абрам Роом**, **Сергей Третьяков**, **Александр Кугель**, **Виктор Шкловский**, **Осип Брик**, **Виктор Ардов**, **Исаак Бабель**, **Вера Инбер**, **Илья Эренбург**, **Михаил Кольцов** и др.

На страницах этого «массового» журнала часто появлялась экспериментальная поэзия. Публиковался имажинист **Вадим Шершеневич**, близкий к ЛЕФу **Николай Асеев**, футурист **Алексей Крученых**. Маленькая поэма **Семена Кирсанова**, посвященная фильму

Багдадский вор[5], была сверстана «футуристическим» способом – ее строчки образовывали на страницах причудливый графический рисунок. Даже **Осип Мандельштам** публиковался здесь в качестве непринужденного остроумца и заядлого синефила: полны юмора и его рецензия, высмеивающая очередную «историко-революционную» халтуру в «ориентальном» стиле[6], и зарисовка «Я пишу сценарий»[7]. В журнале публиковались, порой с продолжениями, как беллетристика, так и сценарии **Исаака Бабеля** («Блуждающие звезды»), **Валентина Туркина** («Привидение, которое не возвращается»).

Огромная заслуга «СЭ» того времени – в целом объективное отражение кинопроцесса. Из номера в номер шли разного рода материалы о лучших мастерах отечественного кино: **Кулешове**, **Эйзенштейне**[8], **Дзиге Вертове**, **Всеволоде Пудовкине**, **Александре Довженко**, **Борисе Барнете**, **Абраме Рооме**, **Григории Козинцеве** и **Леониде Трауберге**[9] и др. «СЭ» № 11 за 1929 г. почти целиком посвящен советскому «киноавангарду». О жизни и творчестве зарубежных мастеров – от **Чарли Чаплина** и **Бастера Китона** до **Фрица Ланга** и **Фридриха Мурнау**, от **Мэри Пикфорд** до **Греты Гарбо**, – о новостях зарубежного экрана читателя информировали регулярно. Под видом забавных историй из жизни звезд печаталась, по сути, светская хроника. В то же время перепечатки из зарубежной прессы были не только данью развлекательному жанру. Здесь можно было найти материалы о французском «киноавангарде», о фильме *Метрополис*, о немецком экспрессионизме. «Советский экран» печатал **Фернана Леже**[10], **Романа Гуля**[11], **Белу Балаша**[12], **Джона Дос Пассоса**[13].

К 1927 г. журнал пользовался огромной популярностью, его тираж достиг 70 тыс. экземпляров. Отсутствовали клятвы в верности «линии партии» – их место занимало обсуждение проблем кинематографа. Журнал не снисходил к якобы непритязательным вкусам и потребностям «массового читателя», а в основном занимался эстетикой киноискусства, не впадая при этом ни в заумь, ни в примитивное упрощение. Было много юмора, игровых элементов и артистичной свободы. Могли напечатать кадры из немецкой «культурфильмы» *Путь к красоте и здоровью*, пропагандирующей нудизм, и высмеивать кинофильмы, «грубо рисующие попов (...) и страдания растлеваемых ими девушек».[14] Появлялись и вовсе неожиданные материалы, вроде дискуссии «Кровь на экране».[15] Во вступлении к ней говорилось следующее: «Если американские картины легко узнать уже только по долгому поцелую наконец нашедших друг друга героя и героини, то чуть ли не во всех наших фильмах режиссеры показывают смерть, пытки и ужасы». Дискуссию об этике изображения насилия открывал видный специалист в этой области – **Семен Буденный**. Следом выступали **Пудовкин**, **Асеев**, **Шкловский**, **Юрий Тарич** и др.

Менее чем через год подобные дискуссии стали немыслимы – пора веселой вольницы закончилась. Для начала журнал резко изменил дизайн. Вместо пестроватого, идеально подходящего для занимательного «дорожного» чтения, – волевой, энергичный рисунок прямых углов и линий; четкий шрифт, образующий увеличивающиеся, надвигающиеся на читателя строки; эффектные минималистские снимки, где при кадрировании безжалостно отсечено «лишнее», оставлена одна геометрическая доминанта, обычно устремленная в пространство диагональ. Оформлением «СЭ» занималась теперь знаменитая **Варвара Степанова**, соратница **Александра Родченко**.

Изменился состав литературных сотрудников. Журнал все более политизировался. Меньше внимания стало уделяться людям кино и зрителям, больше – стройкам и государственным праздникам, партийным совещаниям, разнообразным директивам и резолюциям. Взамен былых романтических восторгов перед Америкой начали разоблачать «изнанку» Голливуда. В «СЭ» № 26 за 1928 г. опубликован первый список картин, подлежащих изъятию из проката (5 советских и 13 иностранных). «СЭ» № 26 за 1929 г. объявлен «тематическим». Заголовок передовицы жирным шрифтом возвещал: «Долой!». Речь шла о зарубежных фильмах на советских экранах. ЛЕФовец – и ведь кинорежиссер как-никак! – **Виталий Жемчужный** утверждал, что необходимо путем «переписывания» титров и перемонтажа вызвать у зрителей «ироническое» отношение к «чуждой» картине.

В мае 1929 г. вышла редакционная статья «Советский экран» – на новые рельсы». В ней редакция каялась за былой «развлекательный материал», который «не всегда был идеологически выдержан», и признавала, что «читательская ориентировка была неопределенна», поскольку «центральной фигурой кинозрителя был не рабочий и крестьянин, а обыватель и служащий». Немудрено, что с начала 1929 г. тираж «СЭ» с 80 тыс. экземпляров упал до 45 тыс., а затем – до 25 тыс.

Началась лихорадочная смена руководителей и сотрудников. Появились новые авторы, которые публиковались под псевдонимами: Гервинус, Игнис, Стеклянный глаз. Этот последний, ведущий рубрику «Обзор печати», выуживал из советской прессы «не в меру хвалебные» рецензии на зарубежные картины и подвергал их авторов обструкции.

В конце 1929 г. «СЭ» переименован в «Кино и жизнь». Этот пропагандистский журнал не имел ничего общего с прежним. На каждой странице – взятый в рамочку лозунг

вроде: «Позор лжеударникам, очковтирателям, разгильдяям, срывающим социалистическую реконструкцию советской кинематографии». **Эйзенштейна** уже не называли гордостью советского кино – оказалось, он запутался в «механистических и формалистических ошибочных теориях». **Шкловский** отныне – «небезызвестный формалист». Досталось **Вертову** и **Адриану Пиотровскому**, а также некоей «правой» группировке режиссуры с весьма размытыми краями, где **Кулешов** неведомым образом соседствовал с **Протазановым**.

Журнал, по установкам близкий к РАППу, выходил примерно два года, пока не отменили практику «агитпропфильмы» и «культурфильмы». Роковую роль в его судьбе сыграло Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 24 апреля 1932 г. Общественность встретила указующий документ с ликованием – еще бы, ведь партия распустила РАПП, оголтелую организацию, не дававшую спуску деятелям культуры, хоть сколько-нибудь уклонявшимся от «генеральной линии». Либералы не заметили мелочи: вместе с ненавистным РАППом запретили и их организации, только без особого шума.

Так страна, где после разгрома «формализма» альфой и омегой была объявлена «массовость» киноискусства, осталась без «массового» киножурнала. Очевидно, в годы Большого террора попросту не нашлось смельчака, взявшего на себя возобновление издания, тенденции которого были официально осуждены партией.

Журнал возродился лишь спустя 26 лет, в 1957 г., – как печатный орган Министерства культуры СССР. В редакционной статье задачи журнала сформулированы без былого догматизма, но достаточно обтекаемо: «помогать эстетическому воспитанию советского зрителя, содействовать правильному пониманию произведений искусства, уметь находить в них лучшее и, с другой стороны, замечать и критиковать недостатки».

Кроме цветной обложки, журнал был черно-белым. По настроению это «оттепельный» журнал – легкий, улыбчивый, молодой. И все же он был очень далек от общей бесшабашной смелости и новаций дизайна и верстки «СЭ» середины 1920-х гг. Тем не менее, несомненной заслугой нового «СЭ» стало восстановление «обратной связи» с читателем, утраченной с тех пор, когда любое советское издание считалось рупором точки зрения «вышестоящих товарищей». Всего за два года тираж журнала вырос с 200 тыс. экземпляров до 400 тыс.

По меркам 1959 г. невероятно смелой казалась дискуссия «О любви и поцелуях», посвященная тому, насколько откровенно можно изображать на экране интимную сферу советского человека. В журнале печаталось много очерков о зарубежных поездках советских кинематографистов – описания красот городов и стран, пока еще недоступных рядовому гражданину. Публиковались и материалы о зарубежных актерах, которые полюбились зрителям по фильмам, вышедшим на экран во второй половине 1950-х гг.: **Жераре Филипе**, **Симоне Синьоре**, **Иве Монтане**, **Лолите Торрес**.

Иногда, якобы «по просьбе читателей», появлялись статьи о том, например, что такое французская «новая волна».[16]

В 1959 г. журнал провел первое анкетирование читателей о лучшем фильме ушедшего года (позже оно стало традиционным). Результаты опросов тех лет изумляют. Так, лучшими советскими фильмами 1960 г. зрители назвали *Сережу* (реж.: **Г. Данелия**, **И. Таланкин**), «новеллистический» фильм *Живые герои* (реж.: **Б. Браткаускас**, **М. Гедрис**, **В. Жалакявичус**, **А. Жебрюнас**), *Колыбельную* (реж. **М. Калик**), *Неотправленное письмо* (реж. **М. Калатозов**), *Зеленый фургон* (реж. **Г. Габай**). Фильмы эти – тонкие, изысканные по языку, а то и экспериментальные. «Официозная» *Поднятая целина* (реж. **А. Иванов**) заняла лишь 9-е место.

К 1961 г., когда журнал стал органом Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии, а его главным редактором был назначен **Дмитрий Писаревский**, тираж «СЭ» достиг 400 тыс. экз. Именно при **Писаревском** «СЭ» стал легендой 1960-х гг. Изменился дизайн: иные обложки журнала, поделенные на прямоугольные, локально окрашенные секторы, напоминают холсты **Пита Мондриана**, а смелое графическое решение обложки «СЭ» № 6 за 1962 г. родственно абстрактному экспрессионизму. Материалы журнала порой иллюстрировались графикой известнейших мастеров «современного стиля» – **Виталия Горяева**, **Феликса Збарского**, **Льва Токмакова**, **Владимира Корячкина** и др.

Журнал взял на себя и культуртрегерские функции, заполняя лакуны в кинообразовании зрителя. В 1965 г. возникла важнейшая рубрика «Страницы истории мирового кино», знакомящая с этапными или «знаковыми» для развития кино фильмами, будь то *Убийство герцога Гиза* или *Андалузский пес*. **Анри Вартанов** вел рубрику «Популярная киноэстетика». Под шапкой «Беседы с читателем» была напечатана ценнейшая статья **Валентины Ивановой** «Минуты странного кинематографа»[17], где доходчиво объяснялось, что такое суггестивное воздействие кинообраза.

И хотя многие явления западного кино продолжали освещаться тенденциозно, читатель «СЭ» давно привык «вышелушивать» из «пустой породы» крупицы полезной информации. Поэтому особенно популярна была рубрика «Мифы Западного Кино», которую в 1963 – 1964 гг. вел **Александр Кукаркин**. Отсекая тенденциозные оценки, читатель получал здесь представление о жанрах мирового кино – комедии, мелодраме, вестерне, авантюрном фильме.

Рецензионный блок журнала становился более независимым от режиссерской «табели о рангах». Так, появлялись критические отзывы о новых фильмах **Ивана Пырьева**[18], **Иосифа Хейфица**[19]. Полной неожиданностью стал разворот с восторженным отзывом бывшего обэриута **Климентия Минца** на фильм *Человек ниоткуда*[20] – едва ли не единственная во всей советской прессе того времени похвала повсеместно ославленной «абсурдистской» комедии **Эльдара Рязанова**.

В журнал пришла «новая критика» – **Инна Соловьева**, **Вера Шитова**, **Майя Туровская**, **Ирина Рубанова**, **Нея Зоркая**, **Лев Аннинский**, **Станислав Рассадин**, **Виктор Демин**. Они отточили до совершенства умение словом вылепить пластический мир фильма и именно так выразить его проблематику. Почти физическим постижением кинематографической ткани выделялась рецензия **Туровской** на фильм *Женитьба Бальзаминова*[21]. **Аннинский** заявил о себе как критик-парадоксалист – его большая рецензия на фильм **Сергея Бондарчука** *Война и мир*[22] достойна войти в антологию кинокритики десятилетия.

Встречу зрителя с этим фильмом журнал готовил, словно уже руководствуясь новейшей голливудской методикой «продвижения в массы». В течение нескольких лет (!) в репортажах «СЭ» освещались этапы работы над картиной *Война и мир*. Выйдя на экраны, фильм вызвал разноречивые оценки – у каждого было свое видение романа и его героев. Упоминания об очевидных промахах экранизации в статье **Аннинского** находились на периферии – в ней шла речь о том, каким глубинным общественным потребностям отвечал фильм **Бондарчука**. Собственно кинокритика здесь, по сути, потеснена социальной психологией – редкой гостьей в массовых изданиях 1960-х гг.

В советском кино «оттепели» не было такого непосредственного отражения «репрессивного» прошлого, каким для литературы стал «Один день Ивана Денисовича». Однако гражданская позиция критиков, размышляющих о недавней истории, требовала выхода, и он нашелся. Во многих зарубежных фильмах о фашизме поднимались темы персональной ответственности за преступления режима, анализировались механизмы манипулирования личностью «для ее же пользы». В рецензиях «СЭ» на картины *Мост*[23], *Нюрнбергский процесс*[24], фильмы **Яна Кадара** и **Эльмара Клосса**[25] многие пассажи относились и к сталинскому режиму. К этой группе рецензий можно отнести и статью **Льва Гинзбурга** о фильме **Михаила Ромма** *Обыкновенный фашизм*.[26]

Столь же социально иносказательными были статьи об «исторических» фильмах *Спартак*[27], *Фараон*[28], *Без надежды*[29]. В рецензии на последний фильм **Людмила Закржевская** писала, что в нем изображена система, неминуемо рождающая «круг измен и нравственных падений», – такое обобщение несомненно было опасным. Однако, пожалуй, самой социально острой статьей «СЭ» 1960-х гг. стала рецензия **Фриды Вигдоровой** и **Ольги Чайковской** на фильм *Друг мой, Колька!..*[30]. На материале этой вроде бы «детской» картины без особых «эзоповых» намеков была выражена иезуитская суть советской системы подавления личности.

Начиная с середины 1960-х гг. оценки зарубежных фильмов стали объективнее. **Соловьева** анализировала творчество **Жака Тати**[31], **Шитова** – фильмы **Лукино Висконти**[32]. А рецензия **Виктора Божовича** на фильм *Затмение* не содержала дежурных оценок **Микеланджело Антониони** как злонамеренного «модерниста»[33]. Огромным достижением «СЭ» стала статья **Рассадина** «Человек, которому повезло»[34] о фильме **Эрманно Ольми** *Место*. В то время имя классика мирового кино было не слишком известным.

Среди блистательных статей о зарубежных актерах были также «Плащ и шпага Жана Марэ» **Ирины Рубановой**[35], «Марчелло Мастроянни» **Татьяны Бачелис**[36] – причем в них дано представление и о фильмах, которые не появлялись на советских экранах (какой же разговор о **Мастроянни** без *Сладкой жизни* и *8 $^1/_2$*?).

«Персональные» портреты **Анджея Вайды** и **Збигнева Цыбульского** принадлежат перу **Мирона Черненко**.[37] Долгожданный выход на советские экраны фильма *Пепел и алмаз* был представлен как событие, хотя обширная статья о нем[38] упрощала и искажала социальный смысл картины. Впрочем, достаточно и того, что фильм однозначно назван здесь шедевром, вызывающим «потрясение».

Журнал охотно печатал материалы о кино ЧССР. Портрет **Яны Брейховой** украсил обложку «СЭ» № 13 за 1964 г., много было публикаций о тех, кто вскоре был объявлен «ревизионистом» или стал политическим эмигрантом, – о **Кадаре**, **Клоссе**, **Милоше Формане**, **Вере Хитиловой**, **Войцехе Ясном**.

Адрес журнала становился поистине всеохватным: интеллигенция выискивала в нем статьи **Туровской** или **Аннинского**, а школьники и учащиеся ПТУ буквально охотились за номерами, обложки которых украшали цветные фото зарубежных кинозвезд. Настоящими хитами стали номера с портретами **Софи Лорен** и **Стефании Сандрелли**. Но на цветных обложках были представлены и абсолютно неизвестные советскому зрителю звезды французской «новой волны» – **Анна Карина** и **Жан-Поль Бельмондо**. Немудрено, что в библиотеках почти не отыскать комплекты «СЭ» 1960-х гг. с сохранившимися обложками – при помощи хитроумных уловок читатели тайком растаскивали с них фотографии.

В 1960-е гг. в обычном киоске «СЭ» было просто невозможно купить: на него можно было лишь подписаться. Иметь в семье и даже просто небрежно перелистывать его свежий номер считалось хорошим тоном. Динамику популярности издания отражают цифры его тиража, в те годы зависящие от подписки, да еще, как обычно бывало в СССР, постоянно «лимитированной». Однако тираж в 1965 г. уже составил 2 600 000 экз.

Многоадресность журнала хорошо отражена в той же традиционной анкете, где зрители называли лучшие, по их мнению, прокатные фильмы. Однако первый звоночек о некоей «несознательности» зрителя прозвучал, когда в итогах «зрительского» конкурса за 1962 г. первое место занял фильм *Девять дней одного года*, а почетное третье – *Человек-амфибия*. Зрительские симпатии к фильму, по отношению к которому «СЭ» занял принципиально негативную позицию, казался досадной случайностью.

Сохраняя популярность, «СЭ» не заискивал и не «приседал» перед массовым зрителем. Так, в нем регулярно появлялись хлесткие статьи-фельетоны о популярных, но низкопробных, по мнению редакции, картинах – обычно об индийских или египетских мелодрамах, о псевдоисторическом киче.[39] Цикл материалов, призванных «исправить» зрительские вкусы, открыла вызвавшая большой читательский резонанс статья **Рассадина** «Красота или красивость?»[40] о фильме *Человек-амфибия*. В качестве веского аргумента **Рассадин** указал на простоту сюжетной структуры: в фильме «просто-напросто демонстрируются и противопоставляются нехитрые формулы благородства и подлости. Зла и добра. Простодушия и коварства. И больше ничего». Но то же самое можно сказать и о фильмах **Чаплина**!

Простая истина, что при любой погоде фильмам **Робера Брессона** или **Ольми** «массовый зритель» всегда предпочтет *Цветок в пыли*, разрушала излюбленную «просветительскую» иллюзию советского интеллигента – что стоит лишь взамен «плохого» предложить народу «хорошее», как мир чудодейственно изменится. Отсюда – постоянная критика «СЭ» в адрес недалеких и корыстолюбивых прокатчиков, которые-де злонамеренно навязывают народу низкопробный ширпотреб. Мир «массовой культуры» был неведом либеральному критику 1960-х гг.: свой вкус он оттачивал на «закрытых» просмотрах фильмов **Феллини** и **Антониони**.

Именно тогда в массовом сознании стал укореняться образ критика как этакого столичного сноба, презрительно поплевывающего на «выбор народа». Но важно, что при этом журнал читали. Вскоре подобные «наставительные» статьи постепенно стали вытесняться теми, где учитывалась специфика жанрового кино, а само оно уже не аттестовалось как образчик «воинствующей безыдейности».

Статья **Елены Карцевой** «Мушкетеры с кольтами за поясом»[41], признающая фильм *Великолепная семерка* «безусловно вредным» для молодежи, безусловно полезна, ибо в ней точно указаны особенности этого вестерна, сделавшего его неординарным. В статье **Виктора Славкина** «Тратить ли пятьдесят копеек?»[42] зрителю настоятельно рекомендовалось потратить эту солидную по тем временам сумму на просмотр комедии **Билли Уайлдера** *В джазе только девушки*. Появление на советских экранах эпопеи о Фантомасе вызвало, вопреки ожиданиям, не привычное ворчание идеологических церберов, а снисходительную рецензию **Михаила Блеймана** «Как важно быть несерьезным».[43] Чуть позже в традиционной анкете «СЭ» среди лучших зарубежных фильмов фигурировали и серия о Фантомасе, и *Дорога* **Феллини** – фильмы, вновь избранные разными аудиториями, – но журнал уже не драматизировал это обстоятельство.

Одной из главных примет «СЭ» этого времени стало особое внимание к экспериментальным, новаторским фильмам. *Человек идет за солнцем*[44] и *Баня*[45] удостоились таких почестей, какие в былые годы были положены разве что *Падению Берлина*. В 1965 г. № 13, вместо обычной для советского издания передовицы, открывался роскошным разворотом с прекрасными цветными кадрами из фильма *Тени забытых предков*. Автором оды этому фильму был **Блейман**[46]. Событие, которому отводилось приоритетное место в «СЭ» № 3 за 1966 г., – съемки фильма об **Андрее Рублеве**.

Вольно или невольно журнал расшатывал привычную для идеологической машины систему приоритетов, что позже послужило причиной официальных гонений на журнал. В 1968 г. «СЭ» оказался под мощным идеологическим прессом – в преддверии

советской оккупации Чехословакии готовилось наступление на «неортодоксальную» прессу. Либералы были озабочены судьбой «Нового мира» **Александра Твардовского**, и их не слишком волновало издание про «важнейшее из искусств». А ведь оно тоже висело на волоске. Так, в «Огоньке», главным редактором которого был **Анатолий Софронов**, народный артист СССР **Николай Крючков** предъявил «СЭ» (как и журналу «Искусство кино») идеологические обвинения одно нелепее другого. Ясно было, что это спланированная провокация. Но назвать вещи своими именами редакция «СЭ» не решилась, сведя смысл подборки протестующих писем в журнале[47] к запальчивости и заблуждениям Народного артиста. Все же позиция «СЭ», посильно «не заметившего» озвученного советской прессой «всенародного одобрения» оккупации Чехословакии, достойна уважения.

Резкое понижение интеллектуального уровня читателя журнала в 1970-е гг. зафиксировано традиционными анкетами «СЭ» – лидерами зрительского опроса обычно были заурядные или официозные картины. Это понятно: адресатом журнала стали девушки из ПТУ, вырезающие снимки любимых актеров. Хитом стало фото **Георгия Тараторкина**, стоящего в весьма вольной позе, в джинсах и с длинной шевелюрой. Из-за этого снимка в кинематографических «верхах» разгорелся настоящий скандал.

В 1970-е гг. само существование «СЭ» было лишено смысла – журнал стал рабским придатком Госкино. Из Гнездниковского переулка спускалось «мнение» о том или ином фильме, и журналу лишь оставалось донести его до широких масс. Безудержно захваливались произведения официозных классиков, замалчивались или необъективно освещались фильмы, далекие от социалистического реализма. Чтобы хоть как-то осветить появление, скажем, фильмов *Солярис*, *Восхождение* или *Совсем пропащий*, их содержание в рецензиях упрощалось, подверстываясь под пропагандистские или жанровые клише советского кино. Так рушился рецензионный блок, украшение «СЭ» 1960-х гг.

Настоящей бедой для журнала стало «редактирование», т. е. разутюживание под среднестатистический язык советской газеты индивидуального авторского стиля. В 1960-е гг. по одной фразе статьи можно было узнать перо **Аннинского** или **Туровской** – в 1970-е гг. рождалось ощущение, что весь номер журнала написан одним человеком.

Изменения претерпел и «зарубежный» блок журнала. Во избежание былых «неудобных» вопросов читателей (отчего «купили» то, а не это) здесь старались не упоминать, а уж тем более не рецензировать фильмы, недоступные советским зрителям. Рецензии помещались только на фильмы, приобретенные для проката, и только на их варианты, прошедшие цензуру. Репортажи с международных кинофестивалей доверялись «идейно проверенным» товарищам.

Чтобы кое-как поддерживать угасающий интерес читателя, «СЭ» тех лет порой помещал неординарные публикации – скажем, это было едва ли не единственное издание, откликнувшееся развернутой статьей на кончину **Владимира Высоцкого**. В 1982 г. к 50-летию **Андрея Тарковского** «СЭ» поместил большую статью о его творчестве. Но эти единичные акции не отменяли общей унылости облика и содержательной бессмысленности журнала.

Робкую «смену курса» в начале перестройки журнал обозначает статьей **Андрея Плахова** «Километры судьбы»[48] – об **Александре Сокурове**, все фильмы которого в это время еще лежат на «полке». Однако в структуре окостеневшего издания это уже ничего не меняет. После отстранения **Даля Орлова**, главным редактором «СЭ» по малопонятным впоследствии мотивам назначают театроведа **Юрия Рыбакова**. Только в 1989 г. журнал возглавит **Демин**, один из самых ярких шестидесятников, талантливый, остроумный, обаятельный, вечный возмутитель спокойствия и отменный профессионал – пост главного редактора «СЭ» создан, казалось, специально для него. Однако это назначение произойдет слишком поздно – и для **Демина**, и для самого журнала. «СЭ» постепенно лишится какого бы то ни было адреса. Функции, которые он выполнял в былые годы, отпадут одна за другой. Идея «самоокупаемости» окажется роковой: рухнет институт подписки, доставлявшей журнал в любой уголок страны; катастрофически подорожает бумага; один за другим начнут появляться бойкие конкуренты. Подростки не будут расхватывать журнал из-за помещенных в нем, да еще на скверной бумаге, снимков **Сильвестра Сталлоне**, **Арнольда Шварценеггера** или полуобнаженных див – подобных «постеров» куда лучшего качества полным-полно у любого вокзала. Отпадет и нужда собирать по крупицам информацию о современной зарубежной кинокласике – гостями страны станут не только былые «антисоветчики» и скандалисты **Жан-Люк Годар**, **Душан Макавеев**, **Марко Феррери**, но и «порнограф» **Тинто Брасс**. Их фильмы можно будет увидеть и на экране, и на кассетах.

В 1994 г. главным редактором «Экрана» станет **Борис Пинский**. Его издание будет то замирать из-за отсутствия финансирования, то возобновляться. В 1997 г. **Пинский**, в очередной раз «возрождая» угасший журнал, вернет ему старое название – но в прежней

форме, скромного «тонкого» издания, «СЭ» не сможет выдержать конкуренцию с глянцевыми близнецами, напичканными отменного качества фотографиями голливудских звезд, а также сплетнями об их гонорарах и бракоразводных процессах. Возобновить издание журнала, возродив лучшие традиции 1920-х и 1960-х гг. (поперек и вопреки, а не вдогонку «общепринятому») — не найдется энтузиастов.

Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] «Участники обсуждения (Демин, Быков, Кичин, Рубанова, Смирнов, Климов и др.) высказали целый ряд критических замечаний, суть которых сводилась к тому, что журнал «уходил» от анализа кинопроцесса, не публиковал критических материалов и рецензий на «серые» фильмы (...). Восторженные комплиментарные отзывы на фильмы С. Бондарчука, Е. Матвеева, В. Наумова дезориентировали читателя и зрителя. В. Демин: «Положение крайне трудное, журнал потерял биологическую реакцию на свет и тень». Р. Быков: «(...) У журнала нет принципов, он вертится, но ни за что не борется, никому не возражает». А. Смирнов: «Журнал мертв (...). Надо, чтобы во главе журнала был человек с собственной позицией. Крупная личность». (...) Подводя итог дискуссии, Э. Климов отметил, что (...) «речь идет не о косметическом ремонте во всех звеньях кинопроизводства, а о революционной ломке всего кинематографа». **(Из дневника Александра Камшалова)**

[2] Тот, кто подписывался на год, бесплатно получал пять приложений: «Как пишутся сценарии», «Руководство киномеханика», «Кино-актер», «Кино в Америке», «Серия открыток актеров кино».

[3] Например, фотопортреты **Греты Гарбо** (неизв. худ., «СЭ», 1927, № 2), **Бастера Китона** (худ. **В. Дени**, «СЭ», 1927, № 3), **Чарли Чаплина** (худ. **П. Клеттенберг**, «СЭ», 1927, № 46).

[4] Авторские права в романтические 1920-е гг. попросту игнорировали. Так, в нескольких номерах «СЭ», в том числе и на обложках, представлены урбанистические коллажи «по мотивам» фильма **Вальтера Руттмана** *Берлин, симфония большого города* — без указания на то, что они созданы самим режиссером.

[5] Кирсанов С. Багдадский вор//СЭ. 1927. № 1.

[6] Мандельштам О. Татарские ковбои//СЭ. 1926. № 14.

[7] Мандельштам О. Я пишу сценарий//СЭ. 1927. № 25.

[8] Так, «СЭ» № 6 за 1929 г. почти целиком посвящен фильму **Сергея Эйзенштейна** *Генеральная линия*.

[9] Например, в «СЭ» № 14 за 1929 г. была опубликована статья **Юрия Тынянова** «О ФЭКСах».

[10] Леже Ф. Живопись в кино//СЭ. 1929. № 37.

[11] Гуль Р. Американские бурлачки//СЭ. 1927. № 1.

[12] Балаш Б. Между прочим//СЭ. 1927. № 48.

[13] Бэк. По тундре с «Кинамо»//СЭ. 1928. № 11.

[14] Наумов И. Верно ли?//СЭ. 1929. № 18.

[15] СЭ. 1927. № 32.

[16] Необычные явления западного кино, как правило, принимались с оговорками. Подчас они были искренними плодами неадекватного восприятия зарубежного мира. Однако уже в «СЭ» № 6 за 1961 г. появилась вполне объективная статья **Марселя Мартена** о французской «новой волне».

[17] Иванова В. Минуты странного кинематографа//СЭ. 1966. № 23.

[18] Зверев И. Ненастоящая жизнь//СЭ. 1962. № 4.

[19] Михалевич А. Много ли человеку счастья надо?//СЭ. 1964. № 16.

[20] Минц К. Берегите комиков//СЭ. 1961. № 10.

[21] Туровская М. Смешно, грустно, современно//СЭ. 1965. № 8.

[22] Аннинский Л. Лев Толстой и мы с вами//СЭ. 1966. № 22.

[23] Туровская М. Ничей мост//СЭ. 1962. № 24.

[24] Бачелис Т. Судьи перед судом//СЭ. 1966. № 2.

[25] Долинский М., Черток С. Выйти из-под дерева//СЭ. 1966. № 7.

[26] Гинзбург Л. Голос разума и голос сердца//СЭ. 1966. № 5.

[27] Ханютин Ю. Два поединка Спартака//СЭ. 1967. № 7.

[28] Аннинский Л. Геометрия и кровь//СЭ. 1967. № 17.

[29] Закржевская Л. Фабрика безнадежности//СЭ. 1967. № 9.

[30] Вигдорова Ф., Чайковская О. Бьет тревогу барабан...//СЭ. 1961. № 18.

[31] Соловьева И. Смех выполняет свои обязанности//СЭ. 1962. № 11.

[32] Шитова В. Лукино Висконти и его фильмы//СЭ. 1963. № 13.

[33] Божович В. Угасание чувств//СЭ. 1966. № 19.

[34] Рассадин С. Человек, которому повезло//СЭ. 1963. № 14.

[35] Рубанова И. Плащ и шпага Жана Марэ//СЭ. 1964. № 16.

[36] Бачелис Т. Марчелло Мастроянни//СЭ. 1964. № 16.

[37] Черненко М.//СЭ. 1964. № 12; 1965. № 15.

[38] Кузнецов М. Нет, не алмаз, а только пепел...//СЭ. 1965. № 21.

[39] Что же вам нравится, Стелла и Лаура?//СЭ. 1964. № 2; Я бросила курить!//СЭ. 1965 № 7; Что ему Гекуба//СЭ. 1966. № 6; Стоит ли переживать?//СЭ. 1965. № 11 и др.

[40] Рассадин С. Красота или красивость?//СЭ. 1962. № 5.

[41] Карцева Е. Мушкетеры с кольтами за поясом//СЭ. 1962. № 15.

[42] Славкин В. Тратить ли пятьдесят копеек?//СЭ. 1966. № 14.

[43] Блейман М. Как важно быть несерьезным//СЭ. 1967. № 19.

[44] Ромм М. Человек идет за солнцем//СЭ. 1962. № 8.

[45] Галанов Б. Баня//СЭ. 1962. № 15.

[46] Блейман М. О вечной жизни, о любви//СЭ. 1965. № 13.

[47] СЭ. 1968. № 24.

[48] Плахов А. Километры судьбы//СЭ. 1986. № 16.

декабрь, 25

65

На заседании Политбюро ЦК КПСС председателем Госкино СССР вместо Филиппа Ермаша* утвержден Александр Камшалов*

Уход **Филиппа Ермаша** был предопределен. Тут действовали не только объективные обстоятельства и неумолимая аппаратная логика: несмотря на то что повсеместная смена кадров была продиктована требованиями момента, все же кое-кто удерживался на плаву, сохранял за собой власть и должность, меняя приоритеты, лексику, манеры, линию поведения и чутко реагируя на колебания руководящего «курса». Однако подобную гибкость проявляли обычно люди беспримесной и вневременной чиновничьей породы, приспосабливающиеся к любым временам с той легкостью и естественностью, что свойственна бывает обычно исполнителям, но не деятелям. **Ермаш** был деятелем: он не только неразрывно был связан со своей эпохой,

но и (на своем участке) ее активно создавал и формировал – так же, как она, эта эпоха, создала и сформировала его по образу своему и подобию.

«Эпоха Ермаша» в советском кино заняла 14 лет.[1] Внутри советской номенклатуры, где господствовали квазифеодальные традиции, более мелкие функционеры были креатурами более крупных, и **Ермаш**, в прошлом фронтовик и комсомольский работник, считался «человеком Кириленко», видного кремлевского старца и члена брежневского Политбюро. Он перешел на должность председателя Госкино с поста заведующего сектором кино отдела культуры ЦК КПСС в связи с Постановлением ЦК КПСС 1972 г., усиливавшим партийно-государственный контроль за кинематографом. Предполагалось, он был поставлен, чтобы приструнить кинематографический отряд творческой интеллигенции. Однако, в отличие от своего предшественника **Алексея Романова**, **Ермаш** имел представление о кинематографе, знал в нем толк, обладал вкусом, а пуще того – интуицией. Рьяный и дисциплинированный функционер, он беспрекословно «проводил линию», однако сам большого рвения не проявлял – для особо непопулярных мер и острастки кинематографистов держа заместителей вроде **Бориса Павленка** или редакторов вроде **Даля Орлова**.

При **Ермаше** росла и ширилась «полка»: запрещались к показу или ограничивались в тираже, становясь практически недоступными для зрителей, полноценные картины – *Иванов катер* (1972), *Тризна* (1975), *Осень* (1976), *Вторая попытка Виктора Крохина* (1977) и т. д. Однако министр позволял себе быть пристрастным и иметь «особое мнение» по поводу отдельных крамольных произведений – так, в случае с *Темой* **Глеба Панфилова** и *Агонией* **Элема Климова** им предпринимались неоднократные попытки довести дело до экрана и тиража. Двойственность положения председателя Госкино проявлялась в **Ермаше**, как ни в ком другом, – он уничтожил ЭТО **Григория Чухрая**, но покровительствовал **Вадиму Абдрашитову**, **Сергею Соловьеву**, **Динаре Асановой**. Как советский руководитель и представитель «административно-командной системы», он не должен был заботиться и не заботился об окупаемости каждой отдельно взятой картины, но, «хозяин» по природе своей и по не осуществившемуся призванию, радел о рентабельности всей отрасли в целом. Одержимый идеей создания «коммерческого» кинематографа, способного конкурировать с Голливудом, весьма последовательно проводил «жанровую» линию: уравновешивал идеологические *ТАСС уполномочен заявить...* и *Особо важное задание* – *Пиратами XX века* и *Экипажем*.

В его отношении к режиссуре соблюдалась строгая и самолично им изобретенная иерархия: он делил их на поставщиков «идеологического продукта», производителей потенциальных коммерческих бестселлеров, талантливых «авторов». Здесь всем сестрам полагалось по серьгам: первым – госзаказы, Всесоюзные премьеры, звания и премии; вторым – бюджеты и «зеленая улица» при запуске, прокате и производстве; третьим (немногочисленным и строго отобранным) – покровительство и посильная защита от всевозможных неприятностей. Парадоксально, что именно при нем, министре, имеющем строгую систему приоритетов и с презрением относившемся к тем режиссерам, кого нельзя было отнести ни к одной из перечисленных трех категорий, – родился и окреп феномен «серого фильма», удельный вес которого в общем вале национальной продукции рос год от года. Парадоксально, что именно при нем неуклонно снижалось среднеарифметическое качество фильмов и падала посещаемость кинотеатров. Парадоксально, но объяснимо – **Ермаш** был прирожденным продюсером при тотально государственной системе: его органичное пристрастие к «двойному стандарту» (неотъемлемая черта времени и его самого как «типичного представителя» этого времени) имело свои преимущества и недостатки в каждом отдельном случае, но в целом никак не могло изменить того, что называется ходом вещей, естественного движения истории.

На Пятом съезде кинематографистов авторитету **Ермаша** был нанесен сильнейший урон, а его власть серьезно пошатнулась. Он пробыл на своем посту еще полгода и подал в отставку после того, как появилась «базовая модель кинематографа», не оставлявшая никаких иллюзий насчет радикальности задуманных Союзом преобразований.

ЦК КПСС не был готов полностью развязать кинематографистам руки и предложил свою кандидатуру – **Александра Камшалова**, который когда-то сменил **Ермаша** на посту заведующего сектором кино ЦК КПСС. **Элем Климов** согласился на эту замену. Новый председатель Госкино более лоялен, дипломатичен и гибок, нежели его предшественник. Однако на этой должности ему удастся тихо вносить бесконечные поправки в реформаторские проекты СК и так же тихо тормозить наиболее радикальные его начинания. При нем отечественный кинематограф переживет короткий период полной творческой и административной свободы, когда чиновничий контроль уйдет в прошлое, а рыночный – еще не вступит в свои права.

Филипп Ермаш

Любовь АРКУС, Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] «Это была длинная эпоха, и она менялась. Его назначили, как мы тогда поняли, потому, что нужно было заменить Романова, который очень уж не поспевал даже за тем тусклым и кислым временем. Ермаш был другого человеческого покроя: любил кино, якшался с кинематографистами. В НИИК он пришел первый раз, только вернувшись после Венецианского кинофестиваля. Шла речь о фильме Антониони «Ночь», и меня поразило, что он не прибегал к ярлыкам, говорил свободно и неглупо. В его программе действий первым пунктом был негласный список предпочитаемых им режиссеров. Их было, кажется, 12 человек. И это были не соцреалисты и сервилисты, а Тарковский,, Митта, Климов, Панфилов, Асанова, Абдрашитов... Первым неприятным его поступком (середина 1970-х), получившим огласку, явилось приснопамятное обсуждение в присутствии авторов фильмов «Зеркало», «Осень» и «Асино счастье». Для этого в кабинет министра были приглашены Наумов, Хуциев и др. Сам Ермаш казался вполне нейтральным, а коллеги разошлись и вцепились друг другу в глотки. Со стороны Ермаша это была, конечно, известная всем тактика стравливания. Он вообще любил разыгрывать классические «аппаратные» партии — например, обзаведясь такими заместителями, как Павленок или Даль Орлов, играл с кинематографистами в «злого и доброго следователя». И все же «Змеем Горынычем» Ермаш не был. Он понимал, что имеет дело с художниками». **(Из интервью с Ириной Рубановой)**

«Эпоха Ермаша была страшна своим «нижним этажом» — замами, аппаратом и редактурой. Вот они были «святее Папы Римского» («идеологичнее» самого Ермаша). Конечно, из него нельзя делать «светлую личность» в кинематографе, но и рук он не выворачивал и многим, как известно, помогал. Когда он имел дело с Тарковским или Шукшиным, то понимал, что если даже их творчество ему не близко, все равно это что-то значительное. И он в это верил. Даже когда Ермаш отказывал в запуске, то отказывал как-то по-человечески. После этого не хотелось повеситься, как после иных отказов. Вообще же при нем было «плановое хозяйство» — например, 10 комедий в год. И он чаще прислушивался к советам, чем отмахивался от них. В отличие от сегодняшних продюсеров, с ним был толк и смысл спорить — иногда это приводило к каким-то положительным результатам. Ему нравились американские фильмы и американские актеры. На пленумах он всегда показывал довольно неплохое американское кино в качестве положительного примера. Было, конечно, в эту эпоху и отчаяние, но в целом, отношение к происходящему было, как к тому факту, что солнце восходит и обязательно заходит, как к игре по установленным правилам». **(Из интервью с Александром Бородянским)**

«Филипп Ермаш все-таки был крупной фигурой: при всей сложности ситуации, в которой он находился, до него можно было достучаться, его можно было убедить, с ним можно было вести диалог. Тарковский был ему чужим и чуждым, но он понимал (...), что Тарковский — золотой фонд кино. В отличие от многих власть предержащих в кинематографе и искусстве вообще, Ермаш масштаб художника чувствовал. И этот масштаб был для него важным аргументом. Ему приходилось лавировать и поступать часто вопреки собственной логике и точке зрения. Но собственная логика (и весьма неглупая), собственная точка зрения на вещи у него все же была. Это и отличало его от других крупных чиновников своего времени». **(Из интервью с Никитой Михалковым)**

«Это было время, когда отечественное кино полностью приноровилось к советской власти и советская власть приноровилась к отечественному кинематографу. Там все «устаканилось», существовал «модус вивенди». И если бы не Афганистан... У людей этого поколения была потребность в стабильности. И в этом смысле это было не застоем, а тотальной жизнью по «мягким правилам». Я отношусь к Ермашу без злобы и восторга, вообще я жил тогда, протискиваясь «через палисады». При Ермаше появилось жанровое кино. Уже перестали обзывать жанры идеологическими прозвищами. В Средней Азии снимали вестерны, появилась мелодрама — плоская, но появилась. Все, что было при Ермаше, — не было его заслугой, а было совпадением его биографии и биографии советской системы. А Ермаш был ее порождением». **(Из интервью с Мироном Черненко)**

«Это самая странная эпоха, из того множества, которое я пережил. Эпоха чудовищной неопределенности и тоталитарного прессинга, внутри которого можно было делать что угодно. Одинаковым символом было и «Зеркало» и «Освобождение», независимо от знака плюс или минус. Эпоха и личность самого Ермаша развивалась вдоль (внутри) этой линейки. Он широко пользовался принципом идеологической мены: заказать какую-нибудь патриотическую туфту, а параллельно в Ленинграде запустить, например, Германа. Мне Ермаш сделал несколько прекрасных продюсерских предложений, от которых я по дурости отказался. Первое: к юбилею революции снять фильм о Блоке. На роль Блока пригласить кого-нибудь из бергмановских актеров, за деньгами дело не станет. Я спросил: «Про какого Блока — про того, который принял новую власть, или того, кто потом плакал в 1921 году?» Ермаш сказал: «Ну ты что, дурак? Конечно, до 1917 года». Вторым предложением был фильм о Вертинском с Иннокентием Смоктуновским. Я опять спросил: «А в финале Вертинский будет целовать землю у Белорусского вокзала?». Он ответил: «Конечно, это правила игры». Правила игры он знал хорошо, и от других требовал их соблюдения... Тарковский ненавидел Ермаша. Но на Венецианском фестивале, оглядывая толпу, состоящую из мировой кинематографической элиты, сказал мне: «Посмотри на эти рожи! Разве с ними можно было бы заговорить о съемках «Зеркала»? Эту картину можно было снять только у нас». **(Из интервью с Сергеем Соловьевым)**

«В той системе координат, в которой все мы тогда существовали, Филипп Тимофеевич Ермаш был безусловно крупной личностью. Я думаю, что для кинематографистов он сделал гораздо больше хорошего, чем плохого. Ему приходилось быть проводником идиотских идей и директив, а как же иначе, должность обязывала. Но дело он знал. Знал до тонкостей производство, цеха, пленку, технику. Знал также и психологию режиссеров, различал, кто талант, а кто так себе. Тех, кто «так себе», не уважал, ни в грош не ставил. Не уйти он не мог, потому что был не из тех, кто на старости лет меняется вместе со временем. Прежние правила игры он знал в совершенстве, умел пойти и напролом, и обходными путями». **(Из интервью с Владимиром Досталем)**

«Я, вероятно, вас удивлю, когда скажу, что это была прекрасная эпоха советского кино. Это, разумеется, взгляд из времени сегодняшнего — тогда мы так не думали. Тогда мы думали: застой, цензура, полка, вечная необходимость сопротивления, борьба... А теперь вглядитесь просто в годичные списки картин, и вы поймете, какие плоды порождало это сопротивление. Я думаю, что фигура Ермаша была во многом определяющей. Конечно, он, как и Фурцева, был марионеткой режима и продуктом эпохи. Но он (как и она) обладал известной смелостью, известной широтой взглядов и был, как это принято говорить, человеком сложным и противоречивым. Да, и циничным. И хамом. Многим помогал, на кого-то давил, кого-то не пущал. Но у него было понимание сути дела, и он, как человек двоемыслия (что делало его человеком своего времени) умел руководствоваться не только соображениями, спущенными «сверху», но вот и этим своим пониманием по сути. Это было важно ему, он этим не жертвовал и не пренебрегал. Старался балансировать. Он был человеком с убеждениями — двоемыслие, как ни странно, и было его собственным, личным убеждением: он искренне считал, что стабильность достигается компромиссами и игрой на два поля. И полагал это небольшой жертвой». **(Из интервью с Неей Зоркой)**

«Можно так или эдак судить и рядить о взглядах этого человека, его стиле поведения и прочем, но главный показатель — это списки фильмов, сделанных при нем. В истории создания и выпуска ряда замечательных фильмов он сыграл неблаговидную роль, об этом, конечно, забыть нельзя. Но все же случаев, когда он сознательно закрывал глаза на крамолу или даже отстаивал, хитрил, чтобы вытащить картину, — было несравненно

больше. Почти все наши фильмы вышли в том виде, в каком мы их делали, и в этом большая заслуга Ермаша, который меня не любил, но относился с уважением и пониманием к тому, что я делаю. Из трех моих картин («Охота на лис», «Остановился поезд», «Парад планет»), которые могли бы погибнуть еще на стадии замысла, «шрам» на теле остался только у «Охоты на лис». Все были удивлены, когда Ермаш принял «Остановился поезд» практически без поправок». **(Из интервью с Вадимом Абдрашитовым)**

«В отличие от его предшественника Романова, Ермаш знал разницу между Тарковским и Натансоном. Он был нормальным, голливудского типа продюсером и вел себя как подобает продюсеру — т. е. диктуя свои условия, решая, запускать фильм или нет, переделывая, если считал нужным переделать, перестраховываясь по отношению к вышестоящему начальству (на самом деле, корпоративный вице-президент делает то же самое). Продюсером он был, на мой взгляд, хорошим, т. е. кино периода Ермаша — это кино, имеющее свои взлеты и падения. Более того, многие картины, которые были сделаны, но не выпущены на экраны, все-таки были сделаны. У него была неограниченная власть, деньги и свобода ими распоряжаться. Он был человеком с принципами и потому не боролся за то, чтобы сохранить за собой эту власть, остаться в должности. Он прислушивался к советам, но только по второстепенным вопросам. Принципиально важные вопросы решал сам, и здесь переменить решение его мог заставить только звонок из Кремля. Очень многие его неправильные решения принимались под воздействием не «сверху», а «сбоку» — не по указаниям ЦК, а под воздействием т. н. влиятельных художников. Против кинематографистов часто боролись сами кинематографисты, подливая масло в огонь и науськивая начальство друг против друга. Эти особенности среды, в которой процветали зависть, конкуренция и т. д., Ермаш иногда использовал с пользой для себя, иногда страдал от этого». **(Из интервью с Кириллом Разлоговым)**

декабрь, 29

Умер Андрей Тарковский*

66

Уехал за границу и умер. Именно тогда, когда опять в ледяном царстве повеяло новой «оттепелью», и отъезд уже не означал полную гражданскую смерть на Родине. На пороге времен, которые вознесли бы его на недосягаемые вершины, когда бывшие недруги сочли бы за великую милость малейший знак его внимания. Еще немного — и самые фантастические проекты первого режиссера страны могли осуществиться на «зеленый свет». Еще чуть-чуть — и место пожизненного классика было бы обеспечено, и табель о режиссерских рангах выглядела бы совсем по-другому.

Однако книга земной судьбы **Андрея Тарковского** завершилась иначе — звуком лопнувшей струны, ощущением оборванной миссии, точно последние главы книги были выдраны безжалостной рукой, оставив у читателя чувство злого изумления, досады и раздражения: да нет же! должно быть еще что-то! зачем испортили такую хорошую книгу!

Хороша была книга жизни **Тарковского**. Этот неисправимый отличник родом из русской культуры, наследник по прямой, сдавал все экзамены своей судьбы на круглые, бесспорные «пятерки». Он сразу, с *Иванова детства*, задал и себе, и кинематографу такую высоту, с которой он сам никогда не падал и на которую кинематограф вынужден был двадцать лет оглядываться. (Так в свое время присутствие **Льва Толстого** и давило, и окрыляло русских литераторов.)

Если пользоваться терминологией **Томаса Манна**, **Тарковский** принадлежал к так называемым «детям духа» (писатель считал таковыми **Шиллера** и **Достоевского**, в противоположность «детям природы» **Гете** и **Толстому**). А дух, по **Манну**, всегда добр к жизни — ведь его царство не от мира сего, и снисхождение духа в жизнь есть добровольная миссия, подвижничество. Миссионерское снисхождение духа в послевоенную Россию через индивидуальную судьбу **Тарковского** сформировало многомиллионную секту интеллектуалов-киноманов, для которых режиссер стал более, чем режиссером — он стал проповедником духовного Сопротивления. Его базисом стала мировая культура с Евангелием во главе. Лубочный русский Христос, волокущий свой крест босиком по снегу, возможно, уступает в образной силе другим эпизодам *Андрея Рублева*, но это был первый Христос нашего кино. Человек в фильмах **Тарковского** приподнят, облечен высочайшим доверием и высочайшей же строгостью, как библейский Иов. В любых своих мытарствах герои **Тарковского** значительны и прекрасны, полны достоинства и страдальческой выразительности. На них и на их создателя равнялись, им подражали. Помимо непреходящих художественных ценностей, режиссер породил и массовую интеллектуальную культуру с центральным типом интеллигента-художника, измеряющего силой духа падшую и заблудшую страну, в которой его испытывают на сжатие и разлом. История не поглощала индивид, но присваивалась им как часть личного опыта. Так гласило *Зеркало*, надолго ставшее знаменем и катехизисом русского интеллигентского сопротивления, и такого лестного и окрыляющего отношения к себе человеческая индивидуальность в советском кино не знала. Войско по имени «Я», осмелев, поднимало головы среди всех и всяческих «Мы».

Модуль «русской духовности», развитый **Тарковским**, абсолютно укладывался во все общечеловеческие представления об этом предмете, и если мировая культура, сгущенная в фантастически реалистических картинах **Тарковского**, облучала русских зрителей на Родине, то русская транслировалась режиссером обратно в мир. Он был в точке пересечения. Он был встречей времен, культур, религий, подобно **Ингмару Бергману**

Андрей Тарковский

и **Лукино Висконти**. Естественно, что Европа усыновила режиссера как законного и полномочного посла «русской духовности».
Казалось бы, что могло измениться с физическим перемещением режиссера «за границу», которой для духа не существует. Однако что-то «не то» чувствуется и в его «там» снятых картинах, и во всей истории с его отъездом, болезнью и смертью. Это «не то» не имеет решительно никаких рациональных объяснений. Растерянное «а как же мы?», что раздалось вслед пастырю, не имело и тени осуждения, целиком пришедшегося на треклятую власть («Довели!»). Автор оказался менее стоек, чем его герои, и не прошел свой путь в Зоне, как воспетый им Сталкер, до конца? Но русская Зона — только часть земной Зоны, неизбежной везде и всегда. Вернее будет сказать, что **Тарковский** лишился огромной энергии, которую излучала его родная аудитория, энергии любви, преклонения, безоговорочного сочувствия, что питала, поддерживала и ограждала от напастей, — и силы его начали таять. Истаивание, дематериализация мощного и гордого духа запечатлены в *Ностальгии* и *Жертвоприношении* с ужасающей и восхитительной точностью. Дух по-прежнему готов к самопожертвованию во имя жизни, но все более призрачными, туманно-символическими и отвлеченными становятся контуры его существования — без поддержки, в одиночку, частным образом, где-то «за границей» бытия ищущего брода в огне... Итог же таков, что по совокупному объему влияния, по числу учеников, последователей и подражателей, **Тарковский** в отечественном кинематографе равных себе не имеет — дух есть болезнь, заразная в высшей степени.

Татьяна **МОСКВИНА**

КОНТЕКСТ

политика, общество

январь, 1

Советско-американский обмен новогодними поздравлениями

1 В ночь с 31 декабря на 1 января, до первого боя курантов, вместо речи Генерального секретаря ЦК КПСС советский народ принимает поздравления от Президента США. Соответственно, американский народ в новогоднюю ночь приветствует глава советского государства. Акция, идея которой принадлежала Белому дому, призвана еще раз продемонстрировать мировой общественности твердость намерений двух лидеров прийти к согласию и взаимопониманию.

январь, 15

Горбачев декларирует 15-летнюю программу строительства безъядерного мира. Мировой общественности предлагается утопическая идея полной ликвидации ядерного оружия к 2000 г.

2 Начало года ознаменовано двумя внешнеполитическими акциями советского лидера — он продлевает срок действия моратория на ядерные испытания (объявленного им в июле 1985 г. на полугодовой срок) и выступает с радикальной программой уничтожения всего ядерного потенциала. В Заявлении имеется существенная оговорка — ее выполнение возможно при достижении договоренности о запрете на создание и размещение космических вооружений. Программа рассчитана на 15 лет и должна быть осуществлена в три этапа. По сути, это Заявление является беспрецедентной пропагандистской акцией — **Горбачеву** не нужны консультации с мидовцами и западными экспертами, чтобы осознать всю утопичность подобной идеи. Однако позднейшие свидетельства его ближайшего окружения подтверждают[1], что **Горбачев**, не надеясь на скорую тактическую победу, убежден, тем не менее, в верности избранного пути и осуществимости своих целей в будущем. Он искренне захвачен идеей «безъядерного мира» и воодушевлен успехами на внешнеполитической арене. Визиты к **Маргарет Тэтчер** в 1984 г. и к **Франсуа Миттерану** осенью 1985 г. не оставили сомнений в том, что европейские лидеры испытывают симпатии к столь необычному советскому руководителю и расположены к диалогу: в Женеве «лед тронулся» и в отношениях с **Рейганом**. Несмотря на кажущийся провал женевских переговоров, **Горбачев**, тем не менее, понимает, что выигрывает одно за другим психологические сражения. Сколь бы утопичной ни была «Программа безъядерного мира», в силу своей радикальности и максимальной конкретности она все же становится весомым аргументом в подтверждение искренности и обоснованности намерений **Горбачева**. Ключевые положения Программы будут положены в основу концепции переговоров в Рейкьявике.

январь, 22

36 американских ученых, лауреатов Нобелевской премии, направляют Горбачеву телеграмму с просьбой положить конец горьковской ссылке академика Сахарова

3 **Андрей Сахаров**, один из создателей водородной бомбы, академик, удостоенный множества почетных званий и регалий, правительственных премий и наград (трижды Герой Социалистического Труда, Сталинская и Ленинская премии и т. д.), был выслан в Горький по единогласному решению Политбюро ЦК КПСС 22 января 1980 г. за открытый протест против ввода советских войск в Афганистан. Впрочем, повод для ссылки мог быть и другим — с середины 1960-х гг. без имени **Сахарова** не обходилась ни одна значимая кампания правозащитников — за право на эмиграцию, за отмену смертной казни, за демократизацию общества, за прекращение практики принудительного лечения политических оппонентов в психиатрических больницах. Известно не менее двухсот жертв политических репрессий, в защиту которых **Сахаров** выступал лично. В 1970 г. он стал одним из учредителей Московского комитета по правам человека, в 1975 г. был удостоен Нобелевской премии мира за правозащитную деятельность. Рассчитывать на то, что **Сахаров** будет выпущен сразу же после объявления либерализации Системы, не приходится — время для столь радикальных решений еще не наступило. Пока **Горбачев** вынужден публично настаивать на «противоправности» действий академика и утверждать, что он содержится в условиях, приемлемых для нормальной жизнедеятельности. Письмо нобелевских лауреатов остается без положительного ответа.

Михаил Горбачев

В ТРЕТЬЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЕ— БЕЗ ЯДЕРНОГО ОРУЖИЯ

В центре внимания мировой общественности — комплекс новых крупных внешнеполитических инициатив, который выдвинут в Заявлении Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева. Этот этапный документ в борьбе ленинской партии и Советского государства за прочный и всеобщий мир встречает широкое одобрение и поддержку на всей планете. Знакомим читателей с основными положениями Заявления.

январь, 24

Новый «хозяин» Москвы, недавно избранный первый секретарь московского горкома партии, выступает перед участниками городской партийной конференции. Утренняя «Московская правда» с публикацией речи раскуплена в рекордные сроки. Имя Бориса Ельцина становится популярным. Пока только для москвичей

4 Это первое выступление **Бориса Ельцина** в качестве партийного лидера Москвы. Он окончил Уральский политехнический институт по специальности «промышленное и гражданское строительство» (профессия не относилась к числу престижных, на такие факультеты по всему СССР был недобор), после недолгих трудов на ниве строительства перешел на партийную работу и дослужился до первого секретаря Свердловского обкома партии. Со своеобразным стилистическим совершенством он воплощал тип идеального партийного руководителя, «хозяина области» – энергичный, хваткий, готовый и днем и ночью «гореть на работе» и принуждать к этому же всех подвластных ему людей. **Егор Лигачев**, отвечавший за кадры, заметил и оценил столь ценные и редкие по тем временам качества. **Ельцин** был востребован **Лигачевым** в Москву и свою карьеру здесь начал со Старой площади – сначала зав. отделом строительства ЦК КПСС, затем секретарем ЦК, курирующим строительство. Возможно, уже тогда его прочили на смену **Виктору Гришину**, первому секретарю Московского горкома, пытавшемуся соперничать за власть с **Горбачевым**. Брежневская гвардия постепенно сдавала позиции, и 24 декабря 1985 г. **Ельцин** занял одну из ключевых партийных должностей в СССР – главы партийной организации столицы. С его приходом в жизни МГК сразу же происходят крутые перемены. Его первое выступление перед делегатами разительно отличается от речей его предшественников. Отчетный доклад он превращает не в рапорт о бесконечных и малосодержательных достижениях, а в анализ положения дел в Москве во всех сферах жизни. **Ельцин** говорит не столько о том, что сделано, сколько о том, что надо сделать. Необычно также и то, что критическая часть его выступления существенно превышает по объему комплиментарную. Замечания и претензии в адрес аппарата носят отнюдь не отвлеченный характер – новый «первый» не стесняется называть проштрафившихся по именам. В остальном содержание его выступления не выходит за рамки традиционной схемы: все успехи – заслуга КПСС и ее руководства, неудачи – недоработка и промахи исполнителей, плохо проводивших в жизнь указания сверху. Но даже и такой отчетный доклад производит в начале 1986 г. ошеломляющее впечатление, он воспринимается как почти революционное событие.

февраль, 11

Освобожден Анатолий Щаранский. Правозащитников по-прежнему обменивают на советских шпионов

5 После девяти лет, проведенных в советских тюрьмах и лагерях за правозащитную деятельность, освобожден **Анатолий (Натан) Щаранский** (член Московской Хельсинкской группы). Во время встречи в Женеве **Горбачев** пообещал **Рейгану** выпустить **Щаранского** из лагеря. Вместе с ним освобождают еще троих правозащитников. Всех их вывозят в Потсдам и обменивают на мосту Глинеке (соединяющем Потсдам и американский сектор Западного Берлина) на арестованных в США пятерых сотрудников внешней разведки стран соцлагеря. (В 1996 г., уже в Израиле, **Щаранский** будет назначен министром промышленности и торговли, а в 1999 г. – министром внутренних дел.) Практика «обмена» сложилась во время «холодной войны», и обе стороны находят ее выгодной: западные руководители подтверждают свое реноме радетелей за права человека в СССР, советские – без шума избавляются от идеологической «заразы». Таким же образом в свое время обменяли: **Владимира Буковского** – на **Луиса Корвалана** (в 1976 г.); «отказников» и участников «самолетного дела» **Марка Дымшица**, **Эдуарда Кузнецова** и политзаключенных **Георгия Винса**, **Александра Гинзбурга** и **Валентина Мороза** – на советских шпионов **Рудольфа Черняева** и **Вальдика Энгера** (в 1979 г.).

февраль, 19

Диссиденты по-прежнему остаются в местах лишения свободы.

6 **Андрей Сахаров** просит способствовать освобождению диссидентов: автора книг о советском ГУЛАГе **Анатолия Марченко**, членов Хельсинкской группы, правозащитников **Татьяны Осиповой**, **Ивана Ковалева**, **Марта Никлуса**, сотрудников самиздатовской «Хроники Текущих Событий» **Юрия Орлова**, **Виктора Некипелова**, **Татьяны Великановой**, **Алексея Костерина**, **Юрия Шихановича**, лидеров национальных движений

Натан Щаранский

Борис Ельцин

Андрей Сахаров направляет Михаилу Горбачеву письмо о судьбе узников совести в СССР

Мустафы Джемилева, Виктора Пяткуса, Мераба Костава, организатора Фонда помощи политзаключенным **Сергея Ходасевича**. Не получив ответа от **Горбачева**, через полгода семья Сахаровых передаст письмо для публикации западным СМИ. Понятие «диссидент» вошло в обиход в 1970-е гг., когда вместе с «пражской весной» угасла надежда на возможную демократизацию советского общества. Инакомыслие, считавшееся доселе прерогативой узкой прослойки столичной интеллигенции, стремительно распространялось по стране, порождая мощное правозащитное движение. Это движение объединяло возникающие подпольные группы и организации: участников национально-освободительных и национально-религиозных движений, «отказников», инвалидов, независимые профсоюзы рабочих и общественные комиссии. Истинный смысл деятельности диссидентов (подпадавшей под 70 и 190 статьи УК) тщательно замалчивался, в массовом сознании прочно засел созданный пропагандой образ внутреннего врага, передающего в ЦРУ сверхсекретные сведения о зарплате рядового советского инженера. Смена курса не могла привести к немедленному отказу от преследования инакомыслящих — помимо прочего, это означало бы полную дискредитацию тех, кто еще вчера сажал их в лагеря и психушки, а сегодня по-прежнему находится у власти. С другой стороны, ситуация становится анекдотической — произнеся с партийной трибуны наиболее радикальные лозунги диссидентов, **Горбачев** более не может признавать их политическими преступниками. Очевидно, что освобождение диссидентов неминуемо. Однако **Горбачева** раздражает, что его торопят, пытаются «опередить события». Генеральному секретарю кажется, что нельзя двигаться вперед так быстро. Конфликт между теми, кто в свое время настаивал на реформах, и теми, кому суждено их осуществлять, оказывается трагически неразрешимым и сохранит свою актуальность в будущем.

февраль, 25

В Москве открывается XXVII съезд Коммунистической партии Советского Союза

7 Впервые в партийной практике речь генсека на съезде названа не отчетным, а политическим докладом ЦК. Эта малозаметная перемена в заголовке означает отказ от ответственности за предшествующий период (1970-е — начало 1980-х гг.), который осуждают довольно резко — именно с трибуны съезда впервые брежневская эпоха названа «застоем». Ключевой концепцией все еще остается «ускорение». Это попытка подменить необходимость коренных перемен во всех сферах жизни косметическими трансформациями в социально-экономической сфере, не затрагивающими основ системы. Однако век «ускорения» оказывается недолгим — ему на смену приходит новый термин: «перестройка». В нем соединяется признание неизбежности глубоких реформ и желание сохранить само существо «социалистической системы». Еще одно политическое новшество — тема гласности. Она выступает синонимом партийной критики, и границы ее жестко обозначены. Подведена новая идеологическая база под внешнюю политику, провозглашаются принципы взаимозависимости и целостности мира, а также необходимость строить систему международной безопасности только политическими средствами. **Горбачев**, пока еще очень неконкретно, начинает говорить о демократизации государства и общества, изменении существующей избирательной практики. В целом доклад представляет собой смешение стереотипов и новаций. В резолюции по докладу через бессодержательные идеологические клише проглядывает признание необходимости реформ. На съезде принимают новую редакцию партийной программы и устав КПСС. Программа лишь немного обновлена и очищена от нелепостей (построения коммунизма к 1980 г. и планов обогнать США по основным экономическим показателям), текст ее контрастирует с реформаторскими мотивами, озвученными в политическом докладе. По форме проведения съезд еще вполне традиционен (единогласные решения, отсутствие дискуссий). Но даже небольшие стилистические корректировки привлекают общественное внимание. Изменен брежневский партийный этикет, на место неумеренных восхвалений генсека приходят сдержанность и более тонкие славословия. Во время выступлений

XXVII съезд КПСС

генсека аплодисменты больше не переходят в «бурную овацию». Беспрецедентным по советским стандартам становится и объявление минуты молчания в память об убитом 28 февраля премьер-министре Швеции **Улофе Пальме**, социал-демократе, а значит — идейном противнике. Делегаты съезда в большинстве своем, как обычно, «одобряют», то есть помалкивают и аплодируют. Среди высокопоставленных чиновников оформляются охранители и новаторы: первые выступают за преемственность и сдерживание критики (**Громыко**, **Чебриков**, **Лигачев**), вторые — обличают прежнюю власть, привилегии и местничество (**Ельцин**, **Ниязов**). Среднее звено партийно-хозяйственного аппарата воспринимает «новые веяния» как словесную ширму, маскирующую кадровые перестановки и усиление личной власти **Горбачева**. Позже **Горбачев** назовет XXVII съезд «эпохальным» и укажет на вполне случайное, но тем не менее символическое совпадение — открытие его пришлось на день 30-летия окончания XX съезда.

март, 6

На пленуме ЦК КПСС Александр Яковлев введен в состав секретариата ЦК КПСС

8 Новый статус **Яковлева** означает подтверждение де факто его возвращения в большую политику. От большинства других членов Политбюро и секретарей ЦК его отличает ряд необычных деталей в биографии. **Яковлев** получил солидное образование: после окончания Ярославского пединститута и Высшей партийной школы в Москве он прошел стажировку в Колумбийском университете (1959 г., Нью-Йорк), а впоследствии стал доктором наук, профессором. Но не только. В начале 1970-х гг., возглавляя Отдел пропаганды ЦК, он открыто выступил против националистов и антисемитов, группировавшихся вокруг журнала «Молодая гвардия» и имевших поддержку в партийных верхах. С апреля 1983 г. его удалили от дел и отправили послом в Канаду, что можно было счесть почетной ссылкой. Возвращению **Яковлева** в Москву способствовало его знакомство с **Горбачевым** в 1983 г. во время подготовки визита будущего генсека в Канаду. Разгадав в **Яковлеве** своего единомышленника, **Горбачев**, придя к власти, поручает вчерашнему послу важнейший Отдел пропаганды ЦК. Роль **Яковлева** (либерала и западника, укрепившегося в своей социал-демократической «ереси» за годы дипломатической службы) в проводимой политике реформ понятна и аппаратчикам, и интеллигенции — не случайно ему присваивают звание «архитектора перестройки». «Секретарство» (вершина цэковской карьеры) опять же де факто уравнивает **Яковлева** в правах с его оппонентом, другим ближайшим сподвижником генсека, членом Политбюро **Егором Лигачевым**. Получив диплом инженера в МАИ, **Лигачев**, как и **Яковлев**, довольно скоро оказался «на партийной работе». Без малого 18 лет (с 1965 г.) он возглавлял Томский обком. И все же он не вписывался в стиль вялых и циничных по сути брежневских времен. Кремлевское руководство не слишком жаловало верного партийца за излишний пафос и строптивый нрав. Из провинциального небытия **Лигачева** вытащил **Андропов** весной 1983 г., при **Горбачеве** его позиции укрепились. В первые годы своего правления генсек опирается на поддержку **Лигачева** в непростой борьбе с брежневским окружением — здесь их позиции полностью сходятся. **Лигачев** искренне поддерживает перестройку, понимая ее как оздоровление партии и совершенствование социализма. Когда же темпы и объем преобразований начнут выходить из этих берегов, когда под сомнение будут поставлены классово-большевистские ценности, он, вопреки своим принципам (любой ценой сохранять единство партии и ее руководства), почти открыто перейдет в оппозицию. Но пока противостояние **Лигачева** и **Яковлева** создает равновесие между правым и левым крылом. Различие их функций (идеология у одного и организационно-партийная работа у другого) по сути формально — на деле они дублируются, и потому оба секретаря постоянно «сталкиваются лбами» в рабочих конфликтах. Этим классическим противоборством активно пользуется интеллигенция: хула одного идеолога почти автоматически означает хвалу и покровительство у другого. Что позволяет наиболее ловким и сведущим эффективно решать свои проблемы.

Александр Яковлев

Егор Лигачев

апрель, 16

Дочь Сталина, Светлана Аллилуева, покидает СССР

9 **Светлана Аллилуева** со своей дочерью **Ольгой Питерс** возвращаются в США, перед отъездом отказавшись от советского гражданства. Дочь **Иосифа Сталина** и **Надежды Аллилуевой** в первый раз покинула Советский Союз в марте 1967 г. – она не вернулась из Индии, где хоронила своего мужа **Брадежа Сингха**, видного деятеля братской коммунистической партии. Бегство дочери **Сталина** стало удобным поводом для устранения **Владимира Семичастного**, хрущевского ставленника на посту председателя КГБ, и замены его **Юрием Андроповым**. Поселившись в США, **Аллилуева** опубликовала мемуары «Двадцать писем другу», ставшие бестселлером на Западе и получившие широкое хождение в самиздате. В эмиграции выйдут также ее книги «Только один год», «Далекая музыка», «Книга для внучек». После двух не слишком удачных браков **Аллилуева** переехала в Англию, где ее материальное положение существенно ухудшилось. В 1984 г. ей было возвращено советское гражданство и предоставлена квартира в Москве – в обмен на «разоблачительную» пресс-конференцию, где мемуаристка утверждала, что писала свои сочинения под диктовку западных спецслужб. Однако, так и не найдя общего языка с брошенными ею в СССР детьми от первого и второго браков, **Аллилуева** с нетерпением ждала момента, когда сможет снова и уже окончательно уехать из СССР. Осенью 1992 г. английские журналисты обнаружат ее в лондонском доме для престарелых. Шумиха, поднятая в СМИ, обеспечит **Аллилуевой** пожизненную пенсию от правительства Великобритании.

апрель, 17

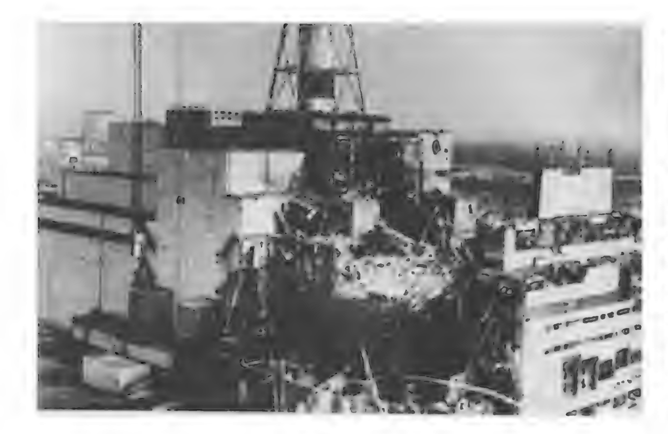
Опубликовано послание Горбачева лидеру ливийской революции Муамару Каддафи в связи с варварским налетом американской авиации на территорию Ливии

10 На протяжении 1970-х и в первой половине 1980-х гг. Ливия финансирует не только панисламистских радикалов, но и более 40 террористических организаций по всему миру – от Ирландской республиканской армии до японских «Красных бригад». Прямая поддержка этого «интернационального антиимпериалистического фронта» ежегодно обходится **Каддафи** в сумму от 70 до 100 млн. долларов. На территории Ливии расположено около 19 тренировочных лагерей для подготовки боевиков. В начале 1986 г. США ввели против Ливии санкции, обвинив ее в причастности к международному терроризму. 5 апреля 1986 г. произошел взрыв в западноберлинской дискотеке «La Belle» (излюбленном месте отдыха американских солдат), в результате которого погибли 3 и были тяжело ранены 229 человек, среди погибших – 2 военнослужащих США. 15 и 16 апреля ударная группа американских самолетов нанесла серию бомбовых ударов по авиабазам и военным объектам в Триполи и Бенгази. Бомбардировка привела к гибели 100 ливийцев, среди которых оказалась малолетняя приемная дочь **Каддафи**. Москва выступает с осуждением военной акции США и выражает поддержку ливийскому руководству. Однако **Горбачев** не намерен доводить дело до реальной конфронтации с Вашингтоном. У Ливии дурная репутация на Западе, а генсек совсем недавно посвятил борьбе с международным терроризмом два абзаца своего доклада на XXVII съезде, где, несмотря на весь старый пропагандистский лексикон («экспорт контрреволюции», «циничные выдумки»), предложил разработать эффективные методы решения этой проблемы для создания всеобъемлющей системы безопасности.

апрель, 26

Взрыв на Чернобыльской АЭС

11 В 1 ч. 23 мин. на четвертом блоке Чернобыльской АЭС происходит авария, приведшая к частичному разрушению активной зоны реактора и выбросу радиации за пределы станции и в атмосферу. По официальным данным, погибли 2 человека. Советская пресса сообщит о взрыве только после того, как из Дании, Швеции и Финляндии поступит информация о значительном повышении радиационного фона – 30 апреля в центральной прессе появится краткое сообщение «От Совета Министров СССР» с информацией об аварии. Члены Политбюро **Николай Рыжков** и **Егор Лигачев** выедут в зону чернобыльской катастрофы. Советское руководство пытается демонстрировать миру, что ситуация под контролем.



Чернобыльская АЭС после взрыва

Дезактивация техники после работы в зоне аварии

май

Чернобыльская авария вызывает панику

12 Отсутствие информации об истинных последствиях чернобыльской аварии вызывает настоящую панику как у мировой общественности, так и у советских граждан. «Голоса» в каждом новостном выпуске информируют о масштабах катастрофы и рекомендуют не расставаться с дозиметром (о существовании такого прибора население страны ранее не подозревало). Из СССР срочно эвакуируются иностранцы. Советское руководство лихорадочно пытается успокоить мировую общественность и собственных граждан. С одной стороны, делается вид, что ничего страшного не случилось. 1 мая в Киеве (в 130 км от Чернобыля), как и по всей стране, проходит праздничная демонстрация, в которой участвуют и дети; 6 мая там же стартует 39-я велогонка Мира; в тот же день в МИДе проводят первую пресс-конференцию о чернобыльской аварии, в ходе которой министр иностранных дел **Эдуард Шеварднадзе** и председатель правительственной комиссии **Борис Щербина** обвиняют западные СМИ в раздувании «клеветнической кампании». С другой стороны, предав гласности численность эвакуированных — 100 тысяч человек из 30-километровой зоны вокруг Чернобыльской АЭС, — советское руководство дает новый повод для паники. В Прибалтике резервисты отказываются подчиняться приказу военкомов о выезде в Чернобыль. В советской прессе оперативно опровергаются сообщения западных СМИ о том, что работы по ликвидации последствий взрыва на АЭС ведутся в принудительном порядке, а отказавшиеся привлекаются к уголовной ответственности. 9 мая на московской пресс-конференции приглашенный в СССР генеральный директор МАГАТЭ **Ханс Брикс** заявляет, что делегация МАГАТЭ не находит оснований для паники. Чернобыльские события наносят сильный удар по репутации власти, объявленным реформам и лично **Горбачеву**. 14 мая, впервые после аварии, Генеральный секретарь выступает по советскому ТВ. Он не скрывает своего раздражения реакцией Запада и предлагает наладить систему оперативного международного оповещения об авариях на АЭС. **Горбачев** сообщает о первых жертвах чернобыльской катастрофы: с диагнозом лучевой болезни госпитализировано уже 299 человек, семеро из них скончались. Однако подлинные данные о последствиях аварии, как позже станет ясно, были неизвестны. 3 июля **Горбачев** обрушит свое негодование на атомщиков: «Мы 30 лет слышим от вас, что все тут надежно. И вы рассчитывали, что мы смотрим на вас, как на богов. Министерство и научные центры оказались вне контроля. Там, где нужна централизация, ее нет. А там, где просто гвоздь забить надо, действуют тысячи разных ведомств... Вот к чему приводит монополия и в науке, и в производстве»[2]. Взрыв в Чернобыле становится глобальной катастрофой мирового масштаба, одним из крупнейших катаклизмов XX века, трагедией в жизни миллионов людей и роковым событием для всего дальнейшего хода реформ в Советском Союзе.

май, 4

Москва меняет руководство в Афганистане. Наджибулла избирается генеральным секретарем ЦК НДПА

13 В октябре 1985 г. состоялись тайные переговоры генсека ЦК НДПА **Кармаля** с **Горбачевым**. Намерение **Горбачева** вывести войска оказалось для **Кармаля** неприятным сюрпризом; он настаивал на продолжении советского военного присутствия в Афганистане. Это стало причиной замены афганского лидера. **Кармаль** уходит в отставку. Его сменяет **Мухаммед Наджибулла** (в первое время он редуцирует обращение к себе до «товарища Наджиба», чтобы не возникало религиозных ассоциаций). От нового лидера Москва требует осуществления политики национального примирения (отказа от опоры на советские войска, раздела власти с оппозицией, восстановления прав ислама). **Наджибулла** — самая сильная фигура в афганском руководстве. Но выбор явно неудачен. С 1980 г. он возглавлял тайную полицию — КХАД, которая в докладе ООН о правах человека в Афганистане (начало 1986 г.) названа «машиной для пыток». У **Наджибуллы** репутация афганского **Берии**, есть свидетельства, что за 6 лет он лично подписал 90 тыс. смертных приговоров. Тем не менее, при военной помощи Москвы он сумеет сравнительно долго удерживать власть — до 1992 г.

Знак «На обочине — радиоактивность» при въезде в зону катастрофы

Первомайская демонстрация. Киев

май, 6

В СССР прибывает президент Анголы Жозе Эдуарду душ Сантуш

14 Визит вполне заурядeн, но показателен как еще один пример инертности внешней политики СССР в «третьем мире». Ангольский лидер, наследник **Агостиньо Нето**, держится у власти не на советской (она минимальна), а на кубинской военной помощи. Еще при **Брежневе** Москва охладела к **Нето**, а **Горбачев** во время визита **Эдуарду душ Сантуша** и вовсе ограничивается выражениями солидарности и осуждением вмешательства ЮАР в дела суверенной страны (ЮАР оказывает военную помощь антиправительственной группировке УНИТА). За пределами западного мира главной внешнеполитической задачей Москвы в довоенный период было ослабление позиций европейских метрополий — в особенности Великобритании и Франции — в азиатских странах, имеющих общую границу с СССР. Для этого, в частности, пытались внедрить адаптированную коммунистическую идеологию в национальные и антиколониальные движения. Так, на Съезде народов Востока, проходившем под эгидой Коминтерна в Баку (1920), термин «классовая борьба» предложили для исламского мира заменить «джихадом», но в целом активность Москвы в «третьем мире» ограничивалась избирательной поддержкой антизападных националистических движений. Послевоенное крушение колониальной системы не привело освободившиеся страны на «социалистический путь», более того, они старались объединиться на основе принципа нейтралитета и сторонились прямого участия в «холодной войне». Но на Бандунгской конференции 1955 г. нейтралисты оказались в меньшинстве, победила антипатия к Европе, которую вместе с США обвиняли в неоколониализме. Именно тогда Москва и начала рассматривать «третий мир» как важное направление внешней политики (активным конкурентом СССР в «некапиталистических» странах становится Китай). Открытая конфронтация двух блоков полностью сместилась на территории «третьего мира», когда в 1970-х гг. доля принадлежащих к нему стран в ООН достигла $^2/_3$. Большинство новых государств руководствовалось тогда прагматическими мотивами: потребность в экономической и военной помощи легче всего удовлетворить, встав на сторону какой-либо из сверхдержав. Неприсоединившиеся страны на уровне формальных деклараций раскололись на тех, кто выбирает «социалистический путь», и на «антикоммунистов» (к реалиям внутренней политики эти лозунги, как правило, отношения почти не имели, но великим державам некогда было разбираться: достаточно заявления — и помощь получена). СССР предоставлял кредиты, обучал специалистов, разрабатывал планы экономического развития и активно осуществлял милитаризацию «третьего мира» (особенно в брежневский период, когда влияние ВПК на внешнюю политику стало решающим). Москва заключила серию типовых договоров «о дружбе и сотрудничестве», которые на протяжении 1970-х и до середины 1980-х гг. копировались по образцу первого «эталонного» соглашения с Египтом 1971 г. (договор с Анголой был подписан в 1976 г.). Когда экономический кризис в СССР стал явным для внешнего мира, Москва перестала быть привлекательным партнером для неприсоединившихся стран. После афганской кампании СССР открыто обвиняли в имперской политике. Москва с трудом удерживала пошатнувшиеся позиции в «третьем мире» за счет экспорта оружия. **Горбачев** не формулирует новой концепции взаимоотношений со странами Азии, Африки и Латинской Америки. Продолжая пользоваться привычным для 1970-х гг. идеологическим репертуаром, он постепенно уменьшает объем военных поставок: для экономики они стали непосильным бременем, а для политики — препятствием для смягчения конфликта с Западом.

май, 12

Совет Министров утверждает «Положение о государственной приемке продукции»

15 Новый документ — составная часть программы «ускорения». Но сама идея не нова и заимствована у все тех же основоположников: **Ленин** с присущей ему четкостью и ясностью дал известную формулу, согласно которой «социализм есть учет и контроль»; **Сталин** ввел государственный контроль над качеством продукции на оборонных предприятиях. Едва ли не самым заметным проявлением кризисных явлений в СССР с середины 1970-х гг. было очевидное падение качества любой продукции — от станков и приборов до т. н. «товаров

ПОСТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР

141 Об утверждении Положения о Государственной приемке продукции в объединениях и на предприятиях

Совет Министров СССР постановляет:

Утвердить прилагаемое Положение о Государственной приемке продукции в объединениях и на предприятиях.

Председатель
Совета Министров СССР Н. Рыжков

Управляющий Делами
Совета Министров СССР М. Смиртюков

Москва, Кремль. 12 мая 1986 г. № 642.

Утверждено постановлением Совета Министров СССР от 12 мая 1986 г. № 642

Постановление Совета Министров СССР о Госприемке

Диаграмма роста производства непродовольственных товаров к 2000 г.

в объединениях и на предприятиях»

народного потребления». Мало того, что значительная часть товаров была неконкурентоспособна по сравнению с западными аналогами, так еще и все большее количество из них покидало ворота предприятий уже бракованными, непригодными к использованию. Отделы технического контроля, существовавшие на каждом крупном предприятии, давно уже перестали быть заслоном для потока негодной продукции – по причине погони за валовыми показателями и сроками выполнения плана. Решение о Госприемке выглядит логичным: если предприятия трудно заставить следить за качеством собственной продукции в условиях нерыночной экономики, то пусть этим занимается государство. Поэтому на большей части крупных заводов создаются независимые от администрации органы контроля за производством как на разных его стадиях, так и при выпуске уже готовых изделий. На первых порах введение Госприемки несколько дисциплинирует производителей. Однако мера оказывается паллиативом и вместо ожидаемого улучшения качества продукции приводит к новым «злоупотреблениям» и вызывает цепную реакцию срывов в поставках. Госприемка не сможет устранить глубинные причины выпуска неконкурентоспособной продукции – отсутствие заинтересованности в конечном результате.

май, 15

Совет Министров принимает Постановление «О мерах по усилению борьбы с нетрудовыми доходами»

16 Постановление оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, трудно что-либо возразить против намерения власти энергично бороться с воровством, взяточничеством, вымогательством, спекуляцией, приписками и т. п. Но с другой, тут же предполагается ввести учет тех, кто торгует на колхозных рынках, усилить контроль за содержанием скота в личных хозяйствах, за использованием жилья. По сути, этот документ можно было бы переформулировать как «меры по усилению борьбы с собственным населением». На трудовые доходы прожить и прокормить семью практически невозможно – изобретательность граждан в поисках финансовых подпиток нищенского семейного бюджета в середине 1980-х гг. достигает определенного совершенства. Учителя живут за счет частных уроков, врачи – в лучшем случае берут нелегальные гонорары, в худшем – взятки за больничные листы, бухгалтерши по вечерам «немножко шьют», секретарши на дому печатают дипломы и диссертации, инженеры в ночи возят пассажиров на своих подержанных «жигуленках», работяги, само собой, «шабашат» на садоводческих участках и дачах начальников. Шутливая разновидность проклятия «чтоб ты жил на одну зарплату» понятна без расшифровок даже малому ребенку – на одну зарплату не только жить, но и просто выжить уже давно не представляется возможным. В этой ситуации Постановление Совмина выглядит безнадежным анахронизмом и скорее заявлением о намерениях, нежели руководством к действию. Так оно в основном и получится.

май, 15

Совет Министров СССР принимает Постановление «О мерах по дальнейшему развитию садоводства и огородничества»

17 Долгое время считалось, что владение земельным участком потакает чувству собственности, враждебному коммунистической морали. Избранным жаловались дачи, прочим, если повезет, – профсоюзные путевки в дома отдыха. Первый типовой устав садоводческого товарищества рабочих и служащих был принят Совета Министров СССР в 1956 г. Однако многочисленные инструкции, положения и даже постановления ЦК и Совмина регламентировали каждый шаг городского владельца клочка земли, а стать таковым без связей и специальных «умений» было весьма затруднительно. Садовые домики, размеры которых превышали разрешенные, могли быть безжалостно снесены. Последнее постановление «Об упорядочении организации коллективного садоводства и огородничества», еще более ужесточающее правила, было принято не далее как в декабре 1984 г. Едва придя к власти, **Горбачев** решает пересмотреть подход к делу (запись в его рабочем блокноте от 27 марта 1985 г. гласит: «1. Качество. 2. Бой пьянству. 3. Малообеспеченная часть населения. 4. Земля под сады и огороды»[3]). Либерализация садоводства и огородничества, тяга к которому у населения очень велика, с одной стороны – возможность поднять в народе популярность нового лидера, с другой – шажок к решению

Карикатура «О мерах по усилению борьбы с нетрудовыми доходами»

Садоводческое товарищество «Восход», Ленинградская область

продовольственной проблемы. К тому же эта мера не требует значительных вложений и, наоборот, связывает часть «лишних» денег. Согласно постановлению, ежегодно в СССР будет раздаваться более миллиона новых садовых и дачных участков. И хотя драконовские ограничения 1984 г. («...только одноэтажные домики с отапливаемым помещением общей площадью до 25 кв. м, (...) хозяйственные строения общей площадью до 15 кв. м, включая душ и туалет» и т. д.) никем не отменены, а доставать строительные материалы в условиях тотального дефицита — отдельная большая работа, садоводства и товарищества огородников с этого момента начинают расти как грибы после дождя. Через несколько лет частниками будет выращиваться уже около половины потребляемой населением картошки. Крошечные участки и игрушечные домики, плотно прилепившиеся друг к другу, еще в течение многих лет будут вызывать неизменное удивление иностранцев, путешествующих по бескрайним просторам России.

июль, 5

В Москве впервые открываются Игры Доброй Воли

18 В Играх Доброй Воли участвует около трех тысяч спортсменов из 80 стран, сильнейшие из них представляют в основном СССР. Соревнования проводятся по 18 видам в Москве, Таллине (парусная регата) и Юрмале (турнир теннисистов). До этого советские и американские спортсмены не встречались на столь крупных международных соревнованиях уже 10 лет. Конфликт произошел из-за бойкота американцами московской олимпиады (1980 г., по причине вторжения СССР в Афганистан) и ответного решения СССР не посылать свою команду на олимпиаду в Лос-Анджелес (1984 г.). Игры Доброй Воли, предложенные известным медиа-магнатом **Тэдом Тернером** и поддержанные после некоторых колебаний советским руководством, проходят под лозунгом: «От дружбы в спорте — к миру на земле». Несмотря на размах и поддержку Международного олимпийского комитета, Игры Доброй Воли являются скорее политическим, нежели спортивным событием: на них установлено всего 6 мировых рекордов. Один из рекордов можно счесть выдающимся — **Сергей Бубка** в прыжках с шестом впервые преодолевает рубеж 6 метров. Проведение Игр Доброй Воли становится традицией: в 1990 г. они состоятся в Сиэтле, в 1994 г. — в Санкт-Петербурге.

июль, 24

На закрытом заседании Политбюро Горбачев сетует на партийные кадры и пугает соратников радикальными заявлениями

19 Взгляды самого **Горбачева** на проводимые им реформы летом претерпевают существенные изменения. Генеральный секретарь стремительно «левеет», что не может не вызывать тревогу консервативно настроенного крыла партийной верхушки. Зимой 1986 г., в период подготовки к XXVII съезду, **Горбачев** еще считал необходимым упоминать при каждом удобном случае о «неизменности принципиальных стратегических целей и задач партии», он не уставал заверять в «нашей твердой приверженности тем ценностям, которые мы всегда отстаивали». В течение целого года (с апреля 1985 г.) он повторял один и тот же набор обтекаемых формул, долженствующих определить суть слова «перестройка» — «улучшение», «исправление», «совершенствование», «модернизация» и, наконец, «ускорение». Теперь же, спустя год, он приходит к выводу о коренной ломке, о необратимых и глубинных переменах: «Перестройка — это революция. Революция в умах, производстве, производительных силах, производственных отношениях, во всей надстройке, во всем»[1]. Все это он объявит во всеуслышание во время поездки по Дальнему Востоку. Несмотря на то, что руководящую роль в этой революции он по-прежнему безоговорочно отдает партии, все же его размышления о «кадровом вопросе» и партийной структуре в целом выходят теперь далеко за рамки прежних воззрений на эту тему. Речь идет не просто о кадровых перемещениях — **Горбачев** говорит об издержках однопартийности, о порочности самой системы подготовки и выдвижения партийных работников. Именно на этом совещании он делает заявление, которое не может встретить одобрения и поддержки присутствующих: «Без «малой революции» в партии ничего не выйдет. (...) Перестройку нужно начинать с самой партии».

Эмблема Игр Доброй Воли

Сергей Бубка

Игорь Сальников

июль, 25

Михаил Горбачев начинает поездку по Дальнему Востоку. В его речи на торжественном собрании, посвященном вручению Владивостоку ордена Ленина, затронут «китайский» вопрос

20 Поездка на Дальний Восток — помимо прочего, повод для того, чтобы обратиться к проблеме советско-китайских отношений. Укрепление тылов на Востоке означает урегулирование многих вопросов, связанных с Китаем. **Горбачеву** не может не импонировать деятельность китайского реформатора — **Дэн Сяопина**, который, начиная с 1976 г. (смерть **Мао Цзэдуна**), проводил последовательную антикризисную политику. Опыт китайских реформ вызывал некоторую зависть в СССР, но остался мало востребован. Именно во время своей поездки во Владивосток и Хабаровск **Горбачев** делает первый шаг навстречу Пекину. В речи, посвященной проблемам Азиатско-тихоокеанского региона, он выдвигает ряд новых декларативных инициатив по ядерному разоружению и экономическому сотрудничеству, но на сей раз основным адресатом является китайское руководство. Большая часть конкретных предложений прямо или намеками предназначена именно для него, и даже отношения с США и Японией отодвигаются на второй план. В этот момент контакты между Москвой и Пекином практически заморожены по трем причинам: значительные советские воинские контингенты вдоль недемаркированной границы с Китаем и в Монголии (их численность постепенно наращивалась после вооруженных столкновений на реке Уссури весной и летом 1969 г.); война в Афганистане (у которого с Китаем общая граница); вьетнамо-китайский клубок конфликтов (взаимные территориальные претензии на группу островов в Тонкинском заливе; положение этнических китайцев во Вьетнаме; присутствие на его территории советских военных баз; и главное — захват Кампучии). СССР покровительствует Вьетнаму и должен помочь развязать этот узел. В своей речи **Горбачев** затрагивает все больные темы: обещает вывести часть войск из МНР и до конца года — 6 полков из Афганистана, выражает надежду на возобновление китайско-вьетнамского «товарищеского» диалога, говорит, что граница СССР и КНР должна стать «полосой мира и дружбы» и т. д. В ближайшие месяцы будет налаживаться экономическое сотрудничество между СССР и Китаем, серия совместных культурных акций вызовет интерес у интеллигенции обеих держав, но до политического диалога на высшем уровне дело дойдет лишь в 1989 г. (когда Вьетнам окончательно уйдет из Кампучии, а СССР — из Афганистана). Что касается мирных инициатив по решению проблем АТР, то на Западе и в Азии их встречают со скептицизмом и подозрением — «вот теперь СССР принялся и за Тихий океан».

август, 1

Советский комитет «За европейскую безопасность и сотрудничество» объявляет о намерении создать первую официальную комиссию по правам человека

21 Само понятие «права человека» не входило в лексикон советских руководителей до 1936 г. — как идеологически чуждое. Затем в Конституцию СССР была включена статья, закрепляющая за советскими гражданами не только обязанности, но и права (что, впрочем, не давало никакой гарантии защищенности). После победы во Второй мировой войне СССР исправно ратифицировал большинство актов международного права, в том числе и такие важнейшие, как Всеобщая декларация прав человека (1948) и Хельсинкский Заключительный акт СБСЕ (1975). Что, однако, не меняло и не могло изменить внутриполитической практики, при которой власти сами определяли, какими правами и свободами наделять граждан, исходя из собственных интересов. Международные правовые акты публиковались лишь в специальных изданиях, с грифом «для служебного пользования». Единственным исключением стал Заключительный Акт Хельсинкских соглашений, опубликованный в 1975 г. в центральной советской прессе — что изумило многих советских граждан, впервые узнавших о такого рода международных обязательствах своего руководства, и породило волну обращений к властям со ссылками на Хельсинкские соглашения. Распространение текста Всеобщей декларации прав человека признавалось уголовно наказуемым деянием. Вопрос о правах человека в СССР постоянно ставился западными представителями на переговорах с советскими официальными лицами и часто увязывался с внешнеэкономическими и внешнеполитическими вопросами.

Михаил Горбачев встречается с советским народом

август, 14

Северные реки решено никуда не перебрасывать. Постановление ЦК и Совмина отменяет дальнейшие работы по осуществлению «проекта века»

22 В проекте речь шла, во-первых, о планах переброски воды из рек русского Севера в Волгу для повышения опасно убывающего уровня Каспийского моря. Во-вторых, предполагалось перебросить часть стока Оби в Казахстан и Среднюю Азию для орошения степных и пустынных земель (примерно 27 кубических километров в год). Идеи были не новы, они обсуждались еще в начале XX в. Но и тогда, как и позже, при **Сталине**, к осуществлению подобных планов так и не приступили – в первую очередь из-за колоссальных затрат. К реализации идеи в 1970-е – 1980-е гг. Советскую власть подтолкнули прежде всего проблемы с продовольствием: в 1980-е гг. дефицит зерна составлял уже почти 50 млн. тонн в год, и другого решения аграрного вопроса, кроме расширения посевных площадей, не виделось. Стремление отказаться от импорта продовольствия перевешивало все иные соображения, в частности, грандиозную стоимость проекта – порядка 20 млрд. долларов. Стремление превратить среднеазиатские пустыни в цветущий сад не учитывало и возможные экологические последствия. Общественность, забившая тревогу уже в конце 1970-х гг., также не могла ответить на все вопросы, но ее опасения и упреки властям в отсутствии качественной экологический экспертизы были обоснованны. Правда, под пером писателей и публицистов возможные проблемы приняли очертания неизбежной грандиозной катастрофы, ведомства, лоббировавшие проект, были представлены кровожадными монстрами, стремившимися истребить оставшуюся природу, а размах самого проекта преувеличен. Масштаб протестов был таков, что они превратились в серьезную силу, с которой власти пришлось считаться. Кроме того, дискуссии выявили непродуманность многих аспектов проекта и – главное – в 1986 г. уже нет денег для проведения такой грандиозной стройки: цены на нефть как раз в это время падают в три раза (с 30 до 10 долларов за баррель). Экономические проблемы в сочетании с протестом общественности останавливают рискованное предприятие[5].

август

Следующий виток ужесточения «антиалкогольной» кампании – существенное повышение цен на алкогольные напитки

23 В соответствии с принятыми в 1985 г. решениями партии и правительства[6] предусматривалось ежегодно сокращать производство водки и крепких ликеро-водочных напитков на 30 млн. декалитров, низкосортных крепленых виноградных вин – на 20 млн. декалитров, плодово-ягодных вин – на 45 млн. декалитров. Полное прекращение производства последних было намечено на 1988 г. Масштабная пропагандистская кампания, подкрепленная законодательством, ужесточала административную и уголовную ответственность за распитие спиртных напитков на службе и в публичных неположенных местах, за появление на работе в нетрезвом виде, продажу спиртных напитков лицам до 21 года и т. п. Ответственными за проведение антиалкогольной политики были члены Политбюро **Егор Лигачев**, секретарь ЦК КПСС, и **Михаил Соломенцев**, председатель Комитета партийного контроля ЦК. Кампания по «отрезвлению» народа проводилась на редкость безграмотно. Ее ближайшими последствиями были вырубка виноградников в Молдавии и на Кубани, дефицит алкогольных напитков. Естественным ответом властям на повышение цен становится резкий рост самогоноварения. Повышение цен – малоэффективная попытка хоть как-то «залатать» колоссальную дыру, образовавшуюся по причине «антиалкогольной» кампании в доходной части бюджета страны. По подсчетам председателя Совета Министров **Николая Рыжкова**, убыток за три года составил около 67 млрд. рублей. Для кризисной экономики, да еще и в условиях резкого падения цен на нефть «антиалкогольный» удар оказывается сильнейшим и, возможно, смертельным: серьезные реформы (независимо от их содержания) проводить просто не на что.

август, 29

Дело Николаса Данилофф

24 В Москве по обвинению в шпионаже арестован американский журналист **Николас Данилофф**. «Дело Николаса Данилофф» получает большой политический резонанс: под угрозой срыва оказывается новая серия переговоров **Горбачева** и **Рейгана** по разоружению. После четырех встреч госсекретарь **Джордж Шульц** и глава советского МИДа **Эдуард**

Плакаты антиалкогольной кампании

Шеварднадзе находят компромисс: 29 сентября **Данилофф** обменивают на арестованного в августе агентами ФБР и обвиненного в шпионаже **Геннадия Захарова**, сотрудника дипломатического представительства СССР при ООН.

август, 31

Гибель «Адмирала Нахимова». Несколько дней занимает расследование причин аварии и поиск виновных

25 В Цемесской бухте у берегов Новороссийска в результате столкновения с сухогрузом «Петр Васев» тонет пассажирское судно «Адмирал Нахимов». На борту находилось более 1200 пассажиров. 423 человека погибли. Для расследования причин создана правительственная комиссия под председательством **Гейдара Алиева.** Уже на четвертый день после катастрофы **Алиев** делает заявление для прессы: ответственность за аварию целиком и полностью несут капитаны «Нахимова», которых ждет суд и суровое наказание. Через полгода будет оглашен приговор: капитаны **Виктор Ткаченко** и **Вадим Марков**, «учитывая исключительно тяжкие последствия», получат по 15 лет лишения свободы. Еще через несколько лет, в 1990 г., советские люди смогут узнать то, что не попало в печать: в момент аварии пароходу было 60 лет, и за два месяца до его последнего выхода в море он был признан непригодным к эксплуатации: в заключении технической комиссии говорилось о том, что сама устаревшая конструкция судна не соответствует нормам безопасности.

август

Первый семинар молодых экономистов: обсуждение вариантов экономических реформ

26 На оздоровительной базе отдыха Ленинградского финансово-экономического института «Змеиная горка» около Гладышевского озера открывается первый неформальный семинар молодых экономистов. Среди участников — научные сотрудники исследовательских институтов и высших учебных заведений **Анатолий Чубайс**, **Егор Гайдар**, **Сергей Васильев**, **Вячеслав Широнин**, **Оксана Дмитриева**, **Петр Авен**, **Михаил Дмитриев**, **Константин Кагаловский**, **Григорий Глазков** и другие экономисты, не занимающие в то время никаких административных должностей. Обсуждение реформ в советской экономике носит «идеологически опасный» характер. В повестке дня: пути формирования рынка капитала, обеспечение прав собственности и т.п. В дальнейшем такие семинары будут проходить регулярно в течение нескольких лет в Ленинграде и Москве. В них примут участие **Алексей Улюкаев**, **Сергей Глазьев**, **Виталий Найшуль**, **Алексей Кудрин**, **Андрей Илларионов**, **Борис Львин** и другие молодые ученые. В дискуссиях будут определены основные направления экономических реформ в стране: радикальная либерализация, развитие рыночных отношений, приватизация и финансовая стабилизация. В 1992 г. они станут основой экономической стратегии правительства молодых реформаторов под руководством **Гайдара** и **Чубайса**. Многие участники семинара впоследствии займут ключевые позиции в управлении экономикой Российской Федерации.

сентябрь, 5

В Ленинграде продолжен начатый в Лондоне матч-реванш за звание чемпиона мира по шахматам между Анатолием Карповым и Гарри Каспаровым

27 Видным событием в спортивной жизни СССР 1984 — 1986 гг. стало шахматное противостояние двух «К». **Анатолий Карпов** был провозглашен чемпионом мира еще в 1975 г. — после отказа от матча за шахматную корону американца **Роберта Фишера** и двух непростых побед, одержанных над бывшим советским гроссмейстером, эмигрантом **Виктором Корчным** в 1978 и 1981 гг., **Гарри Каспаров** (он младше своего соперника на 12 лет) в 1980-е гг. блестяще прошел весь претендентский цикл. Первый поединок между ними (10 сентября 1984 г. — 15 февраля 1985 г.) закончился скандалом. Он был прерван волевым решением президента ФИДЕ **Кампоманеса** под предлогом, что матч слишком затянулся (сыграли 48 партий) и участники устали. В отношении **Карпова** это было действительно так, и потому **Каспаров** не без оснований воспринял это как сговор ФИДЕ и спортивно-партийной советской номенклатуры, явно лоббирующей **Карпова**. Прерванный матч был переигран в Москве в сентябре-ноябре 1985 г. Поединок из 24 партий выиграл со счетом 5:3 **Каспаров** и стал на полтора десятка лет обладателем шахматной короны. Успех молодого шахматного гения в Москве, а также

Спасательные работы на месте аварии судна «Адмирал Нахимов»

в последовавшем вскоре матче-реванше воспринят не только как торжество остроатакующего, энергичного стиля игры над осторожной позиционной манерой. Его понимают и как вызов, брошенный партноменклатуре и всему старому.

сентябрь, 17

Партия, правительство и профсоюзы совместными усилиями пытаются реформировать систему оплаты труда. Принято соответствующее Постановление

28 В Постановлении[7] прямо признается, что существующая система оплаты труда несовершенна, противоречива, плохо отражает реальные затраты сил и уровень квалификации работника, не является стимулом ни для повышения этого уровня, ни для увеличения т. н. «производительности труда». Былые рассуждения о том, что каждый должен работать на общество не зарплаты ради, а для приближения заветного светлого будущего и некоего «общенародного блага», более не актуальны – коммунистическая риторика уходит в прошлое. Впервые акцент сделан не на том, чтобы уравнять доходы различных социальных групп населения, а, напротив, на дифференциации оплаты труда и преодолении многолетней практики «уравниловки». Речь идет о том, чтобы ввести, хотя и ограниченную, но все же индивидуальную разницу в оплате (надбавки в 12 – 24 %). Одновременно постановление предписывает поднять все тарифные ставки на 20 – 25 % рабочим и на 30 – 35 % руководителям и служащим. С учетом роста цен увеличение зарплаты является мерой столь же необходимой, сколь и экономически необоснованной. Экономика не дает такого прироста, чтобы единовременно поднять зарплаты. Рост зарплаты на деле оборачивается не столько улучшением жизни, сколько увеличением товарного дефицита.

сентябрь, 20

В Уфе предпринята попытка угона самолета

29 Двое военнослужащих срочной службы, сбежавших из военной части в Уфе, угрожая оружием, захватывают самолет ТУ-134 с 76 пассажирами и пятью членами экипажа на борту, следующий по курсу Львов–Киев–Уфа–Нижневартовск. В результате спецоперации террористы обезврежены – один из них убит, другой ранен. Угоны самолетов в СССР (как и во всем мире) начались в 1960-е гг. В 1970 г. широчайший резонанс вызвал угон АН-24, следовавшего рейсом Батуми–Сухуми с 46 пассажирами на борту. Отец и сын **Бразинскасы**, захватив самолет, добились перелета в Турцию и после отбытия срока наказания получили политическое убежище в США. Накануне этого террористического акта КГБ арестовал 16 диссидентов, предпринявших попытку демонстративного угона «кукурузника» с аэродрома в пригороде Ленинграда. Судилище над ними вошло в историю правозащитного движения как «самолетное дело». Впоследствии попытки угона пассажирских самолетов предпринимались почти ежегодно. Последним нашумевшим террористическим актом в воздушном пространстве доперестроечного СССР стал захват в ноябре 1983 г. самолета, следовавшего рейсом Тбилиси–Батуми–Киев–Ленинград, осуществленный группой грузинской молодежи, в том числе детьми высокопоставленных партийных чиновников. Двое угонщиков были убиты при задержании, трое организаторов приговорены к расстрелу, остальные получили длительные сроки заключения. С перестройкой число угонов самолетов неуклонно растет. За последующее десятилетие будет совершено более 70 попыток нападений на самолеты (ср.: с начала 1950-х гг. по 1986 г. – около 40), непременно сопровождавшихся требованиями выкупа заложников. Возникнет новый тип воздушного террориста – прагматичного циника, требующего не свободы, но денег.

октябрь, 9

Освобождена Ирина Ратушинская

30 Поэтесса **Ирина Ратушинская** освобождена из киевской тюрьмы. По обвинению в «антисоветской деятельности» она была приговорена к 12 годам, отсидела четыре. За освобождение **Ратушинской** боролись правозащитные, религиозные и писательские организации многих стран. После освобождения она получит разрешение на выезд и эмигрирует в Великобританию. 26 марта 1987 г. Институт по вопросам религии и демократии в Вашингтоне наградит **Ратушинскую** Премией религиозной свободы.

Гарри Каспаров, Анатолий Карпов

октябрь, 11

Начинаются переговоры в Рейкьявике. Новый этап во внешней политике Михаила Горбачева

31 Впервые решение о встрече на высшем уровне было принято единолично, без традиционного обсуждения на Политбюро. **Михаил Горбачев** поручил мидовским чиновникам разработку концепции переговоров, но результаты их работ вызвали у него раздражение. **Горбачеву** важно было показать Западу различие между своей программой и лживой брежневской доктриной «мирного сосуществования». Он сам подготовил материалы для встречи (в дальнейшем он полностью отойдет от традиции согласования внешнеполитических действий с Политбюро, Генштабом и экспертами МИДа). В конце сентября **Шеварднадзе** передал **Рейгану** послание **Горбачева** с призывом провести срочную рабочую встречу. 22 сентября **Рейган** дал согласие. Советская делегация во время визита демонстрирует сенсационно новый стиль поведения – многочисленные пресс-конференции, встречи с советскими эмигрантами, специальная программа **Раисы Горбачевой** (ее участие вообще не предусмотрено протоколом), более свободная манера общения. Советские инициативы базируются на предложениях американцев 1982 – 1983 гг., что впоследствии позволит и **Горбачеву**, и **Рейгану** претендовать на их авторство. Подготовленный Москвой проект договора состоит из трех разделов. Первый – сокращение на 50 % стратегических наступательных вооружений. Второй – полное уничтожение ракет средней дальности в Европе, сокращение до сотни ракет в азиатской части СССР и на территории США. Третий – двухстороннее обязательство в течение 10 лет не выходить из договора по ПРО. По первым двум пунктам **Горбачев** идет на серьезные компромиссы: снимает требование о включении ракет среднего радиуса действия в разряд стратегического оружия, не возражает против сохранения американских сил передового базирования в Европе, принимает условие не учитывать ядерный потенциал Франции и Великобритании. Но третий пункт он выдвигает в качестве обязательного условия для подписания всего пакета соглашений. В Москве считают, что это позволит заставить США прекратить разработку космического оружия. По той же причине каждая сторона должна отказаться от достижения военного превосходства. **Рейгану** даже предлагают сделку – замораживание программы СОИ в обмен на свободу эмиграции. Когда выяснится, что обязательства по ПРО на деле означают ограничение СОИ лабораторными исследованиями, **Рейган** прервет переговоры. 13 октября **Горбачев** даст пресс-конференцию в Рейкьявике, на которой продемонстрирует высший пилотаж актерского мастерства – максимально мобилизованные энергетические ресурсы позволят ему убедить мировую общественность в том, что если в Рейкьявике и не произошло чуда, то только не по вине советского лидера – открытого для диалога и абсолютно искреннего в своих намерениях. Общий тон его выступления оптимистичен, и он не лукавит: создан и утвержден в сознании общественности новый имидж публичного политика, соответствующий западным стандартам; изменение психологической тональности в отношениях с **Рейганом** важнее конкретных договоренностей. По этим причинам результаты встречи **Горбачев** оценит не как провал, а как успех. Оптимистический тон его заявлений послужит для Запада сигналом готовности к продолжению диалога.

октябрь, 30

Горбачев на Политбюро вынужден признать, что концепция «ускорения» оказалась неэффективной

32 На заседании Политбюро **Горбачев** говорит о тяжелом положении, в котором находятся финансы страны. В течение двух пятилеток на развитие народного хозяйства направили сверх плана 150 млрд. рублей. Разумеется, из источников, не связанных с производством. Это, во-первых, продажа нефти и драгоценностей; во-вторых, водка; в-третьих, повышение цен на т. н. «предметы роскоши», т. е. меха и ковры. «Все это расстроило финансовую систему, – говорит **Горбачев**, – теперь заимствуем у населения и гоним эмиссию. Зарплата вошла в разрыв с производительностью труда. Денег развелось больше, чем товаров. И вот теперь ситуация взяла нас за горло. Люди перестали работать. В самом деле, если нечего купить на заработанные деньги, зачем зарабатывать, зачем трудиться? 25 процентов предприятий не справляются с планом, 13 процентов – убыточные»[к].

Рональд Рейган, Михаил Горбачев

Из вышесказанного делаются решительные выводы: никаких новых проектов, никакой помощи другим странам. Концепция «ускорения» не дает желаемых результатов. На карту поставлено слишком многое, в ситуации цейтнота следует без промедления искать новые пути для оживления экономики.

ноябрь, 8

Умер Вячеслав Молотов

33 Краткий некролог в «Известиях» и «Вечерке», подписанный «Советом Министров СССР», известит о том, что в Кунцевской больнице, на 97-м году жизни, от воспаления легких умер **Вячеслав Молотов** – в 1926 – 1957 гг. член Политбюро ЦК КПСС, в 1930 – 1941 гг. председатель Совета народных комиссаров, в 1941 – 1957 гг. первый зам. Председателя Совнаркома СССР, в 1936 – 1946 и 1953 – 1956 гг. народный комиссар (министр) иностранных дел. На протяжении более полувека на всех документах, от приснопамятного Пакта 1939 г., названного его именем через дефис с гитлеровским министром **Риббентропом**, до рутинных санкций на пытки и расстрелы – его подпись стояла рядом с подписью Самого. Последние 20 лет персональным пенсионером жил на даче в Жуковке. В 1984 г., при **Черненко**, был восстановлен в рядах КПСС (исключен в 1962 г. при **Хрущеве**, за участие в антипартийной группировке «Молотов-Каганович-Маленков и примкнувший к ним Шепилов»). Через пять лет после его смерти в издательстве «Терра» выйдет книга **Феликса Чуева** «Сто сорок бесед с Молотовым», где сталинский сановник даст свою оценку и прошлому страны, и переменам. По поводу репрессий и террора: «модная фальсификация», «белогвардейская версия», «мещанский разговор». По поводу уровня жизни в стране: «Вот сейчас все заботятся о пустяках: мяса люди не видят в магазинах. Ну и черт с ним, с мясом, только бы империализм подох!». Гнев вызывали отсутствие «генеральной линии» и «глобальной цели»: «улучшить положение народа – это же не перспектива!». Незадолго до смерти **Молотов** попросил домработницу позвонить в ЦК, договориться об аудиенции с **Горбачевым**. Совсем незадолго – прочитав утреннюю «Правду», потребовал вызвать «к пяти часам товарища Шеварднадзе». В пять часов надел костюм, галстук... Близкие сказали, что товарищ **Шеварднадзе** сегодня занят. На похоронах присутствовали родственники **Сталина**, **Булганина**, **Кагановича**, **Микояна**.

ноябрь, 9

В Москве начинается рабочая встреча руководителей стран – членов СЭВ

34 5 ноября закончилось 42-е заседание сессии Совета экономической взаимопомощи в Бухаресте. Москва была представлена на нем председателем Совмина **Рыжковым**. Но глубокий экономический кризис всей социалистической системы требовал решений на высшем уровне, для чего в Москву были приглашены политические лидеры – **Живков**, **Гусак**, **Ярузельский**, **Хонеккер**, **Кадар**, **Чаушеску**, **Кастро** и **Батмунх**. Это была не первая их встреча с **Горбачевым**, но она проявила первые симптомы разногласий по отношению к реформам в СССР. Созданный в 1949 г. СЭВ был ответом на экономическое объединение Европы (ЕЭС). Экономика стран – участников СЭВ подстраивалась под советские стандарты, взамен они получали доступ к дешевому сырью и кредитам, а также рынки сбыта для своей продукции, слабоконкурентоспособной в странах со свободной торговлей. В начале 1980-х гг. потери только СССР по причине неэффективной системы взаиморасчетов и неэквивалентности цен составляли от 6 до 8 млрд. переводных рублей в год. Но из-за истощения валютных резервов Москва вместо перехода к расчетам в свободно конвертируемой валюте предлагает реформу системы управления. **Горбачев** призывает коллег разрешить предприятиям самостоятельно выбирать формы сотрудничества, партнеров и заниматься вопросами ценообразования. Эти полурыночные предложения заставляют участников встречи нарушить негласные традиции, то есть позволить себе возражать. Открытое несогласие выражают именно те лидеры, для которых «эпидемия» реформ наиболее опасна – **Эрих Хонеккер** и **Николае Чаушеску**. Осторожные и умеренные **Тодор Живков** и **Густав Гусак** свои возражения

Рабочая встреча руководителей стран – членов СЭВ. Москва

высказывают мягче, но тоже определенно. Экспорт реформ в страны-участники Содружества не является целью **Горбачева** – он вполне равнодушен к их внутренним проблемам и не слишком дорожит отношениями. Его конфликт с восточноевропейскими властными элитами (за исключением Венгрии и Польши) будет обостряться и дойдет почти до полного разрыва уже через несколько месяцев: материалы январского 1987 г. Пленума ЦК по вопросам демократизации и кадровой политики лично **Хонеккером** запрещены к публикации на территории ГДР.

ноябрь, 12

Учредительная конференция Советского Фонда Культуры

35 Первоначальная идея создания мощной негосударственной культурной организации принадлежала **Раисе Горбачевой.** Ее инициатива и, главное, уверения в поддержке на самом высоком уровне с энтузиазмом приняты статусной советской интеллигенцией. В организационный комитет вошли представители «партии и правительства», общественных организаций, творческих союзов, крупнейших учреждений культуры страны. Несмотря на то, что новая структура создается по всем правилам советской бюрократии, Фонду удастся стать реально действующей организацией с видимыми и ощутимыми плодами своей деятельности. Его необходимость очевидна: государство и финансово, и организационно не справляется с проблемами культуры – ни с сохранением наследия (музеи, архивы, библиотеки), ни с поддержанием жизнедеятельности (театры, профильные учебные заведения, школы народных ремесел). Провозглашенная открытость во внешней политике, международное сотрудничество открывают пути для возвращения культурных ценностей из-за границы и для привлечения иностранной финансовой помощи, но непреодолимой преградой остаются структуры, подчиненные Минкульту, – слабые, неповоротливые, далекие от реальности и по сути не подлежащие реорганизации. В Правление СФК входят многие деятели науки и культуры, имеющие серьезный авторитет (реальный, а не номенклатурный) не только в СССР, но и за его пределами: председатель Президиума Правления академик **Дмитрий Лихачев**, коллекционер и искусствовед **Илья Зильберштейн**, балерина **Майя Плисецкая**, кинорежиссер **Никита Михалков** и др. Не только международные акции (возвращение в Россию архивов и произведений искусства – в основном, представителями т. н. первой волны эмиграции и их потомками), но и обширная деятельность внутри страны (первые аукционы современного искусства, благотворительные концерты и т. д.) в короткое время сделают СФК (впоследствии – РФК) авторитетнейшей культурной организацией страны. Среди первых культурных проектов, которые будут осуществлены самим СФК или с его помощью, можно назвать Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Музей Марины Цветаевой, Музей частных коллекций, Музей семьи Бенуа в Петродворце, Музей Рерихов, журнал «Наше Наследие».

ноябрь, 15

Разрушенный блок Чернобыльской АЭС полностью закрыт саркофагом

36 Возведение саркофага при работающей станции решит лишь малую часть проблем, вызванных аварией. С четырех миллионов гектаров зараженной земли будут по-прежнему собирать урожай. Здесь по-прежнему будут жить дети, старики, мужчины и женщины, которых некуда переселять... Точное число жертв чернобыльской аварии так и не будет сосчитано. Диапазон расхождений в оценках числа пострадавших чудовищен: менее 3 тысяч (по утверждению Минатомпрома) – не менее 500 тысяч (по оценкам немецких специалистов). В то же время количество человек, принявших участие в ликвидации последствий взрыва, в разных оценках колеблется от 600 до 800 тысяч человек. Около 30 % «ликвидаторов» станут инвалидами, более 10 тысяч (данные по Российской Федерации) уйдут из жизни в последующие годы – многие из них покончат жизнь самоубийством. У той части населения, что останется жить на загрязненных территориях, резко возрастет уровень заболеваний щитовидной железы, органов дыхания, кровообращения, нервной системы. Чернобыльская АЭС будет закрыта лишь в конце века.

Дмитрий Лихачев, Раиса Горбачева на учредительной конференции Советского Фонда Культуры

Саркофаг на разрушенном блоке Чернобыльской АЭС

ноябрь, 19

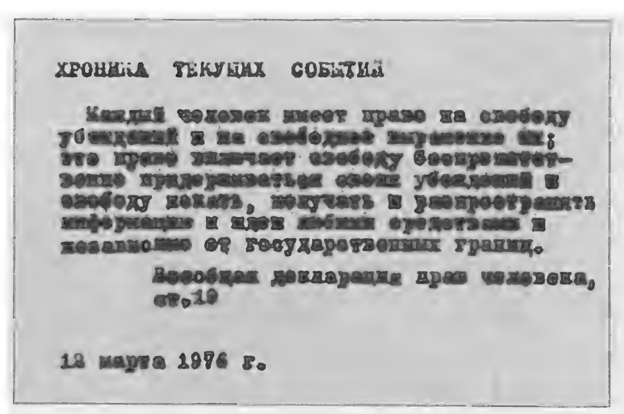
Через полгода после Постановления о нетрудовых доходах ВС СССР принимает Закон об индивидуальной трудовой деятельности

37 Закон, поощряющий индивидуальную трудовую деятельность, не то чтобы противоречит недавно принятому в мае Постановлению Совмина о преследовании граждан за нетрудовые доходы, но свидетельствует о явной «идеологической раскоординации». Частная инициатива граждан в прежние времена относилась к незаконным или нежелательным видам деятельности и часто подлежала административному или уголовному наказанию. Теперь же, надо понимать, положение меняется. «Индивидуальная трудовая деятельность в СССР используется для более полного удовлетворения общественных потребностей в товарах и услугах, повышения занятости граждан общественно-полезной деятельностью, предоставления им возможности получения дополнительных доходов в соответствии с затратами своего труда», декларирует новый закон. Времена, когда, поймав «левака», нужно было обязательно договориться с водителем о том, в каких родственных связях вы с ним состоите, а обращаясь по чьей-то рекомендации к частной портнихе, назвать секретный пароль – уходят в прошлое. Отныне индивидуальная (это прилагательное прежде всегда имело отчетливо негативный оттенок) деятельность советским гражданам официально разрешена. Однако – лишь в свободное от основной работы время и в строго определенных сферах. При этом категорически запрещается использование наемного труда. Налог на доходы достигает 65 %. «Вторая экономика», легализованная Законом, начинает развиваться быстрыми темпами. Фактически впервые за шестьдесят лет в СССР разрешено частное предпринимательство – возникает новый класс кооператоров, которые легально могут зарабатывать большие деньги, что вызовет раздражение и неприязнь других слоев населения.

ноябрь, 19

В Киеве завершается один из последних судебных процессов, связанных с распространением сам- и тамиздата

38 За распространение в самиздате книг о. **Иоанна Мейендорфа** и **Анатолия Левитина-Краснова**, а также за авторство самиздатовских статей, посвященных православию, библиотекарь **Павел Проценко** получает максимальный срок – три года заключения в лагерях общего режима – по статье 190 (п. 1) УК. Слово было придумано **Николаем Глазковым** («самсебяиздат» – по аналогии с «Госиздат» или «Детиздат») еще в 1940-е гг., но массовым явлением и, по сути, единственной альтернативой государственной монополии на распространение информации самиздат стал в послесталинскую эпоху. Несмотря на опасность репрессий и крайне трудоемкий механизм тиражирования, число производителей, распространителей и читателей самиздата с каждым годом неуклонно росло. Только благодаря самиздату советское общество конца 1950-х – начала 1960-х гг. познакомилось с неподцензурными стихами **Мандельштама** и **Гумилева**, **Бродского** и **Коржавина**, с изданным за границей «Доктором Живаго» **Пастернака**, с тайно переведенными «Слепящей тьмой» **Кестлера**, «1984» **Оруэлла** и «Новым классом» **Джиласа**. Начавшись с «тонких» журналов «второй культуры» (наиболее известным из них, в связи с арестом издателя, стал «Синтаксис» **Александра Гинзбурга**), самиздат довольно скоро стал неотменимым фактом общественного самосознания, репрезентируя независимое литературное творчество и публицистику (журналы «Поиски» в Москве, «Золотое руно» в Грузии), открытие и осмысление отечественной истории (периодический сборник «Память» в Москве и Ленинграде), неомарксистскую идеологию (журналы «Левый поворот», «Варианты»), национально-патриотические движения (журналы русских националистов «Вече» и «Многие лета»; «Хроника Литовской Католической Церкви»), философские и религиозные умонастроения (журнал «37» в Ленинграде). Ответом власти было ужесточение уголовной ответственности (дополнение в 1966 г. 190-й статьи УК). Первый же громкий самиздатовский процесс («процесс четырех») послужил толчком к «эпистолярной революции» (широкое хождение в самиздате открытых писем, главной темой которых стали нарушения прав человека в СССР), приведшей в скором времени к возникновению обширного правозащитного самиздата (вслед за первым информационным бюллетенем правозащитников «Хроника текущих


ХРОНИКА ТЕКУЩИХ СОБЫТИЙ

Каждый человек имеет право на свободу убеждений и на свободное выражение их; это право включает свободу беспрепятственно придерживаться своих убеждений и свободу искать, получать и распространять информацию и идеи любыми средствами и независимо от государственных границ.

Всеобщая декларация прав человека, ст. 19

12 марта 1976 г.

П О И С К И

№ 5

С В О Б О Д Н Ы Й

М О С К О В С К И Й

Ж У Р Н А Л

Москва 1979

Информационный бюллетень «Хроника текущих событий»

Журнал «Поиски»

событий» один за другим выходили бюллетени различных правозащитных групп). Последняя кампания по искоренению самиздата относилась к началу 1980-х гг. и отличалась особой свирепостью – арестованы и преданы суду были не только редакторы и издатели, но даже информаторы и связные – загнала самиздат в глубокое подполье, но не смогла его уничтожить. Предперестроечный самиздат свидетельствовал о готовности активной части общества к неминуемым реформам. В том, что с проведением реформ самиздат отнюдь не сразу утратит актуальность, мало кто сомневался. В 1990 г. в журнале «Век XX и мир» **Павел Проценко** расскажет об обстоятельствах ареста и о том, что произойдет после. Через год он будет досрочно освобожден из заключения, и в том же году проявивший особую жестокость следователь получит повышение по службе.

ноябрь, 25

Визит Горбачева в Дели

39 Предыстория советско-индийских контактов – со времени переговоров между **Неру** и **Хрущевым** в 1955 г. – почти безоблачна (в многолетних индо-китайских и индо-пакистанских конфликтах СССР при официальном нейтралитете поддерживает Индию). **Раджив Ганди**, внук **Джавахарлала Неру** и сын убитой в 1984 г. сикхскими террористами **Индиры Ганди**, премьер-министр и лидер Индийского национального конгресса, приходит в политику, провозглашая приверженность его партии учению **Махатмы Ганди**. С первой встречи между ним и **Горбачевым** в Москве (май 1985 г.) установились дружеские отношения, которые еще больше укрепляются во время ответной поездки в Дели. Руководители государств ведут многочасовые беседы, в которых **Горбачев** обнаруживает неподдельный интерес к религиозно-философским традициям Индии. Во время визита обе стороны подписывают «Делийскую декларацию о принципах свободного от ядерного оружия и ненасильственного мира». Именно здесь впервые обозначена программная концепция горбачевской внешней политики – новое политическое мышление. Контекст, в котором она появляется, наводит на размышления о ее идеологических корнях: осознание единства мира, приоритет общечеловеческих ценностей, ненасилие, разоружение – все эти ключевые идеи декларации созвучны идеям гандизма, по оценке советских марксистов, «идеологии национальной буржуазии». Развивая концепцию «нового мышления», **Горбачев** будет основываться на принципах Делийской декларации, которую без ложной скромности назовет «выдающимся» «политико-философским» документом.

декабрь, 4

Конфликт в Политбюро по поводу повышения цен

40 Совет Министров представляет на рассмотрение членам Политбюро выкладки и расчеты, неопровержимо обосновывающие необходимость и неизбежность повышения цен. **Горбачев**, до последнего времени твердивший о том, что такое повышение может нанести перестройке огромный ущерб и скомпрометировать ее в глазах населения, на сей раз вынужден признать, что иного выхода нет. С ним и **Рыжковым** соглашаются **Соломенцев**, **Никонов**, **Бирюкова**. Однако большинство членов Политбюро (среди них и **Егор Лигачев**) категорически возражает против подобного решения. Оглашаются цифры: 25 миллионов имеют доход ниже 50 руб. на душу, 50 миллионов – ниже 80 руб. В подобной ситуации повышение цен может привести к тому, что абсолютное большинство населения страны окажется за чертой бедности. И хотя **Горбачев** пытается отстоять позиции правительства («перестройку не провести, если продолжать поддерживать иждивенческие настроения»), все же вопрос остается открытым и бумаги в очередной раз отправляются на доработку в Совмин.

декабрь, 8

Умер Анатолий Марченко

41 **Анатолий Марченко**, из неполных 48 лет жизни проведший в ссылках, тюрьмах и лагерях более 20 лет, автор книги о послесталинском ГУЛАГе «Мои показания», 4 августа 1986 г. объявил голодовку. Его требованиями были: освобождение всех политзаключенных, гуманизация лагерного режима в СССР. Незадолго до смерти больного **Марченко** перевели из Пермских ИТК в Чистопольскую тюрьму, где он и умер при невыясненных

Михаил Горбачев, Раджив Ганди

Анатолий Марченко

обстоятельствах. **Ларису Богораз**, жену **Марченко**, извещают о его смерти 9 декабря. В Чистополе, куда она выезжает в тот же день, ей не удается выяснить причину смерти — отказывают выдать историю болезни, заключение патологоанатома, справку о захоронении. Последний (шестой по счету) приговор был вынесен ему в 1981 г. — по ст. 70 ч. 2 УК РСФСР (за антисоветскую агитацию и пропаганду) наказание максимальное: 10 лет лишения свободы и 5 лет ссылки. Еще несколько недель, и под угрозой срыва какого-нибудь «безъядерного форума» его бы встречали с цветами и зарубежными корреспондентами у ворот тюрьмы, обратив торжественное освобождение в праздник демократизации и гласности... В своем последнем слове на суде пять лет назад он пообещал этому государству быть «...вечным вашим арестантом». И 8 декабря 1986 г. слово свое сдержал.

декабрь, 16

Пленум ЦК Компартии Казахстана освобождает от должности первого секретаря Динмухамеда Кунаева, одного из последних брежневцев в Политбюро

42 Естественно, что решение снять **Динмухамеда Кунаева** (74 лет от роду, партийный стаж 49 лет) принимает Москва. На его место назначен русский партиец **Геннадий Колбин**, первый секретарь Ульяновского обкома, никогда не работавший в Казахстане. Решение **Горбачева** нарушает сложившуюся традицию, по которой первым секретарем любой республики назначается лицо коренной национальности, а вторым — обязательно русский (сам **Колбин** уже успел побывать в подобной традиционной роли — в течение 10 лет, с 1975 по 1985 гг., он занимал пост Второго секретаря ЦК Компартии Грузии). Особое значение этот порядок всегда имел в республиках Средней Азии, больше напоминавших ханства, где роль первого лица была исключительно велика.

декабрь, 19

Начинаются волнения в Алма-Ате. Митинг оканчивается расправой. Впереди — суды и приговоры

43 Сообщение о решении Пленума ЦК Компартии Казахстана передано по республиканскому радио в 15.00. Сразу после этого в Алма-Ате становится неспокойно. Недовольство объединяет молодежь, националистически настроенную интеллигенцию и чиновников всех рангов, у которых имеются основания опасаться грядущих перемен. Утром 17 декабря начинается митинг протеста против решения Пленума ЦК, организованный при поддержке окружения бывшего «хозяина» республики. Люди выражают недовольство избранием **Колбина**, тяжелой жизнью, трудностями с жильем, с работой, требуют выхода к ним **Кунаева**. В 18.00 начинается разгон митинга. Солдаты теснят демонстрантов, возникает давка. В военных летят палки, камни, машины скорой помощи увозят пострадавших с обеих сторон. Ближе к ночи в ход пущены пожарные машины, саперные лопатки, дубинки и служебные собаки. Площадь перед зданием республиканского ЦК пустеет. Преследование пустившихся в бегство демонстрантов продолжается на прилегающих улицах, в подъездах жилых домов, у общежитий. На следующий день порядок в Алма-Ате восстановлен. С 19 по 25 декабря массовые митинги проходят в некоторых других городах республики. В них участвует в общей сложности около 2500 человек. Количество пострадавших при разгонах составляет около 1700 человек (трое погибают). В ближайшее время виновники и зачинщики волнений (а также те, кто таковыми сочтены) будут сурово наказаны: около 900 человек привлечены к административной ответственности, 99 преданы суду, двое — приговорены к расстрелу. Показательная расправа над мирным митингом есть не что иное, как рецидив прежней политики, показавший, что перестройка идет пока во многом «по верхам». События в Казахстане — первые серьезные национальные выступления при **Горбачеве**. Они показывают, что новое партийное руководство не готово к всплеску национальных движений; в его арсенале имеются лишь силовые методы противостояния.

декабрь, 19

Прекращение моратория на ядерные взрывы

44 Срок одностороннего моратория на ядерные испытания, объявленного на полгода, продлевался **Горбачевым** дважды — в январе и августе 1986 г. Мораторий был поддержан пацифистской западной общественностью и ООН. Однако официальная позиция Вашингтона сводится к тому, что ответный мораторий не отвечал бы государственным

Андрей Сахаров возвращается из горьковской ссылки. Москва, Казанский вокзал

интересам США. Администрация **Рейгана** дает понять, что понимает известное лукавство советского руководства: СССР вводит мораторий после завершения очередной серии собственных испытаний и до того, как подобная серия проведена США, то есть целью инициативы является все то же достижение превосходства в области модернизации ядерных вооружений. Когда становится очевидным, что американская сторона не пойдет на запрет испытаний, **Горбачев** под серьезным нажимом военных объявляет о том, что срок действия моратория завершится после первого же в 1987 г. ядерного взрыва США. В специальном заявлении советское правительство делает оговорку о готовности в «любой день и месяц» возобновить его действие на основе взаимности.

декабрь, 23

Андрей Сахаров и Елена Боннэр после семилетней горьковской ссылки возвращаются в Москву

45 1 декабря на специальном заседании Политбюро **Горбачев** поделился своими раздумьями о целесообразности прекращения горьковской ссылки академика **Андрея Сахарова**. Короткое обсуждение, разумеется, завершилось соответствующей резолюцией. Гонцом доброй вести о высочайшем помиловании решено было послать Президента Академии Наук **Гурия Марчука**. 16 декабря на квартире **Сахарова** в Горьком был специально установлен телефон, по которому в тот же день последовал звонок из Кремля: генеральный секретарь самолично уведомил ссыльного о решении Политбюро. Тогда же **Горбачев** на совещании в ЦК впервые публично огласил новость. По свидетельству очевидцев[9], сообщение не вызвало ни радости, ни воодушевления: «(...) на лицах большинства — саркастические ухмылки. Зимянин (курировал и науку, и АН) тоже узнал впервые. Нервно барабанил по столу, не выдержал: «Спасибо он (**Сахаров — ред.**) хоть сказал?» 19 декабря на пресс-конференции в МИД СССР о возвращении **Сахарова** информировали иностранных журналистов. 23 декабря **Сахаров** и **Боннэр** приезжают на Ярославский вокзал Москвы — именно здесь **Сахаров** дает свою первую 40-минутную пресс-конференцию. Художник **Борис Биргер** отвозит супругов в московскую квартиру на улицу Чкалова на своей личной машине. Возвращение **Сахарова** в Москву будет показано всеми телеканалами мира, за исключением советского ТВ. 27 декабря на квартире **Сахарова** состоится пресс-конференция для иностранных журналистов. **Сахаров** скажет о том, что до сих пор в тюрьмах и лагерях содержатся политзаключенные, боровшиеся за демократические свободы и гласность в СССР, назовет 14 фамилий политзаключенных, за освобождение которых он намерен бороться, призовет немедленно вывести советские войска из Афганистана и исключить из пакета договоренностей о ядерном разоружении СОИ — как программу военной защиты. В первые дни после возвращения **Сахарова** в Москву «Литературная газета» возьмет у него интервью, которое так и не будет опубликовано.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (1, 9, 16, 19, 24, 25, 32, 33, 40, 41, 45), Наталья БОЧКАРЕВА (2, 7, 10, 13, 14, 20, 31, 34, 39, 44), Инна ВАСИЛЬЕВА (17, 27, 37), Алексей ВОСТРИКОВ (35), Владимир КОСТЮШЕВ (26), Игорь ЛУКОЯНОВ (4, 8, 15, 18, 22, 23, 28, 42, 43), Максим МЕДВЕДЕВ (3, 5, 6, 12, 21, 29, 36, 38), Надежда САШИНА (11, 30)

резюме

Решения о проведении коренных реформ в СССР были приняты Политбюро и КГБ еще до прихода **Михаила Горбачева** к власти — исчерпавшие себя к 1985 г. идеи социализма нуждались в реабилитации; экономический спад, усугубленный мировым нефтяным кризисом, обрел угрожающую скорость — скрывать его масштабы и утаивать причины становилось все труднее. Общество подошло к той черте, за которой дальнейшее промедление грозило серьезными последствиями. Однако вопрос заключался в том, какое общество. Или точнее — какое из обществ. Разница между жизнью в каком-нибудь рабочем поселке и столицах к 1980-м гг. была огромной, в одной стране существовало множество почти не пересекающихся укладов.

Коммунистическая система в своей восходящей фазе (вплоть до **Никиты Хрущева**) умела создавать механизмы, разрушавшие автономность социальных групп: способные и послушные представители «низов» имели возможность реализовать себя в системе; те же, кто не был согласен с общим порядком, изолировались или уничтожались. В брежневскую эпоху движение «снизу вверх» застопорилось, что привело к возникновению герметичной системы элит. Россия способных мальчиков из рабочих семей уступала России обкомовских и приближенных к ним кланов. Перемен ждали все, однако при существующей социальной структурированности было очевидно, что они не всем будут на пользу: каждая из каст обладала собственными идеалами, воззрениями и нуждами.

Большинство советских людей того времени могли быть уподоблены питомцам приюта, где надзирающий персонал не давал расшалиться, наказывал явных нарушителей дисциплины, но, худо ли бедно, обеспечивал кормежку. Активное меньшинство к этому времени, напротив, уже почти не зависело от государства — именно оно создавало, развивало и укрепляло неофициальные структуры, «параллельные» государственным: теневая экономика, подпольный рынок, «вторая» культура, общественные движения... «Жить не на одну зарплату» — лозунг начала 1980-х гг.: рабочие «шабашили», крестьяне из предприимчивых

торговали на рынках, сфера обслуживания вовсю практиковала «черный нал», торговля жила махинациями и дефицитом, врачи и адвокаты получали гонорары в конвертах, учителя репетиторствовали, сто друзей значили больше, чем сто рублей, потому что основой советского неофициального рынка был бартер.
Команда **Юрия Андропова** намеревалась восстановить, как сейчас говорят, «вертикаль власти», то есть уничтожить автономию региональных партийных элит и возобновить социальную мобильность, подпитывая партократию «лучшими людьми из народа». В фигуре **Горбачева**, на которого было возложено выполнение этих задач, сошлось несколько идеологических линий. Его приход к власти приветствовали «честные сталинисты». Им импонировало, что **Горбачев** продолжил андроповскую деятельность по борьбе с коррупцией (разоблачение узбекской и казахской коррупции) и вел борьбу за укрепление дисциплины (ее знаменем становится антиалкогольная кампания). Обе кампании провалятся, поскольку посягнут на разрушение сложившейся ментальности: среднеазиатский уклад без номенклатурных кланов так же невозможен, как жизнь россиян без употребления алкоголя.
Возвращаясь к т. н. незамутненным ленинским идеалам (никогда не существовавшей в реальности системе «коллективной демократии» 1920-х гг., придуманной **Михаилом Шатровым** и **Егором Яковлевым**), новый партаппарат идет на некоторые либеральные меры, которые должны маркировать «перестройку». В стране декларируется «легализация» рокеров и прочих неформальных элементов, что, по сути, опять же напрямую продолжает андроповскую тенденцию «профилактирования» (важнее не посадить человека, а переманить на свою сторону и локализовать, взяв под чуткий контроль). На международной арене широко развернута антиядерная кампания. Для новых советских идеологов очевидно: советская оборонная промышленность столь существенно отстает от Америки, что для сохранения системы необходимо идти на уступки. Афганская кампания уже осознана как тупик и ошибка (на XXVII съезде КПСС **Горбачев** называет ее «кровоточащей раной», на заседаниях Политбюро недвусмысленно заявляет о том, что из Афганистана «пора уходить»).
Но в целом «перестройка» задумана и затеяна как косметический ремонт.
Возвращение **Андрея Сахарова** из Нижнего Новгорода, вероятно, казавшееся кое-кому из начальства делом рискованным, на самом деле не могло иметь серьезных последствий — диссиденты не подготовили политических лидеров, способных объединить страну, и **Сахаров** не сыграет роли **Нельсона Манделы** или **Леха Валенсы**. Правозащитников все еще сажают, цензура сдает свои позиции медленно и неохотно. Реакция власти на взрыв на Чернобыльской АЭС (главное событие года) покажет — время «больших перемен» еще не пришло.

Любовь АРКУС, Лев ЛУРЬЕ

гуманитарные науки и самосознание общества

Публикации западноевропейских философов по-прежнему возможны лишь под рубрикой «критика буржуазной философии»

1 Достославная журнальная рубрика, долгие годы служившая палочкой-выручалочкой для публикаторов и читателей, проживет еще год. На протяжении многих десятилетий жанр «критики буржуазной философии» представлял собой изощренное искусство шельмования всех без исключения философских течений, не только враждебных, но просто хоть чем-то отличных от марксизма-ленинизма. На самом деле этот странный жанр, как стилистически, так и по существу, возрождал средневековую практику «уязвления дьявола», когда магистры теологии состязались в бранных выражениях по адресу врага рода человеческого. Авторы журнальных статей и диаматовских брошюр 1930-х – 1940-х гг. во многом превзошли своих далеких предшественников. В содержании текстов ни малейших отклонений от генеральной линии не допускалось, а потому авторское творчество собственно и состояло в подборе изощренных проклятий и ругательств: в конце концов за каждым из упоминаемых западных философов закрепились устойчивые эпитеты и словосочетания. Скажем, к **Мартину Хайдеггеру** был прикреплен ярлык «фашистский выкормыш», рядом с ним фигурировал «мрачный датский изувер» **Серен Кьеркегор**, довольно полно был представлен и бестиарий («шакалы», «ослы», «гиены», «дрессированные попугаи» и т. д.). С начала 1960-х гг. тональность критики становилась все более вялой (вместо «мракобесов», «наймитов» и «компрачикосов» авторы ограничивались ссылками на недостаточное внимание к марксизму), а дежурные упреки, к радости любознательного читателя, сопровождались обильным цитированием. Эти пространные цитаты для многих были единственным способом знакомства с первоисточниками, а потому рубрика была одной из самых популярных.

февраль, 15

Страна чествует Николая Добролюбова

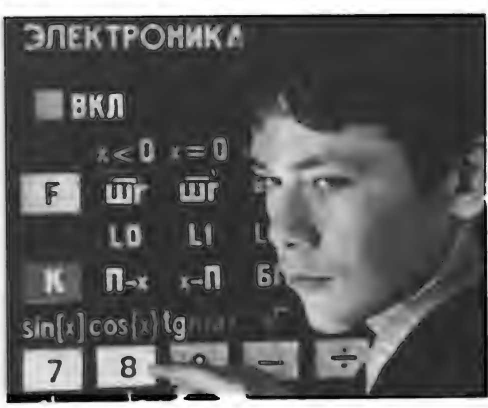
2 В Колонном зале Дома Союзов открывается торжественное заседание, посвященное 150-летию **Николая Добролюбова**. Вот уже более полувека **Добролюбов**, наряду с **Писаревым**, **Герценом** и **Чернышевским**, олицетворяет философскую мысль России. Советская власть рассматривает революционеров-демократов как своих предшественников, причисляя их, в соответствии с указаниями **Ленина**, к коммунистическому пантеону. Монографии, диссертации и статьи о «предшественниках» появляются ежегодно с известной периодичностью, настоящий вал публикаций случается к юбилейным датам. Но за непрерывным упоминанием всуе известных имен скрывается фактическая невостребованность вкладов – уже со школьной скамьи у советской интеллигенции сформирован стойкий иммунитет к произведениям **Добролюбова** и компании. Размышления публицистов демократического крыла, безусловно достойные внимания, почти полностью выпали из духовного оборота последующего столетия (исключением стал **Герцен**). Тем временем, за рамками официального признания все еще остаются славянофилы (**Хомяков**, **Киреевский**, **Данилевский**, **Леонтьев**) и весь религиозно-философский ренессанс Серебряного века (**Бердяев**, **Лосский**, **Соловьев**, **Ильин**, **Флоренский**, **Шестов**, **Булгаков**).

февраль, 21

Академики обсуждают компьютеризацию

3 На годичном собрании Академии Наук СССР, наряду с ускорением научно-технического прогресса, академики обсуждают и проблему компьютеризации. По замыслу руководства, возрождение экономики – это активизация «человеческого фактора» плюс «компьютеризация всей страны». Именно научно-технический прогресс, пришпоренный продвижением в компьютерном деле, приведет к пресловутому «ускорению» – залогу процветания и благополучия. Однако положение не осознано во всей его серьезности. Термины «компьютер» и «пользователь», общеупотребительные во всем мире, практи-

Николай Добролюбов



Компьютеризация всей страны начинается

чески неизвестны в Советском Союзе. И хотя вскоре будет создан Госкомитет по информатике и вычислительной технике, советские ученые прозевали момент перехода от громоздких ЭВМ к персональным компьютерам – и это отставание стало роковым. В середине 1980-х гг. всерьез аукнулось то обстоятельство, что в СССР при ассигновании на науку преимущество всегда отдавалось глобальным проектам. В том числе и в сфере микроэлектроники – достаточно вспомнить характерный для тех лет анекдот о том, что «наши микропроцессоры – самые крупные микропроцессоры в мире».

февраль

Новое о мирном сосуществовании. В брежневскую доктрину вносятся осторожные коррективы

4 Статья известного политического обозревателя **Александра Бовина** «Космические фантазии и земная реальность» в журнале «Звезда» (№№ 2, 3) выходит почти одновременно с началом XXVII съезда КПСС, провозглашающего магистральным направлением внешней политики борьбу против ядерной опасности и гонки вооружений. Читателям подробно разъясняется гибельность «звездных войн», а также опасность и бесперспективность американских программ СОИ и ПРО, на которые Советский Союз непременно «ответит адекватно». Следующая публикация **Бовина** «Новое мышление – требование ядерного века» («Коммунист», № 10) делает акцент на мирном сосуществовании стран с различными социальными системами и необходимости осознания его как единственной возможности сохранения жизни на Земле. Мирные инициативы партии органично совпадают с чаяниями миллионов советских людей и отвечают экономической невозможности для СССР продолжать гонку вооружений, но бесконечное упоминание в СМИ темы возможной войны, усиленное событиями в Чернобыле, приводит к возникновению в обществе «психоза ядерной угрозы».

февраль

В журнале «Коммунист» меняют руководство. Главный печатный орган ЦК КПСС становится рупором ревизионизма

5 С поста главного редактора «Коммуниста» снят **Ричард Косолапов**, ортодоксальный сталинист, зам. зав. идеологическим отделом ЦК КПСС (в 1970-е гг. пытался реабилитировать смехотворные политэкономические теории **Сталина**, позже был ближайшим идеологическим советником **Константина Черненко**). Четвертый номер 1986 г. будет подписан **Иваном Фроловым** – академиком, представителем либеральной партийной интеллигенции, когда-то возглавлявшим «Вопросы философии» и сумевшим в трудные годы вести издание весьма достойно (позднее работал ответственным секретарем издававшегося в Праге журнала «Проблемы мира и социализма» – островка свободомыслия и «кузницы кадров» шестидесятнического ревизионизма). Смена руководства тем более значима, что «Коммунист» – издание директивное, публикации в нем воспринимаются как партийная истина в последней инстанции и руководство к действию. Под водительством **Фролова** журнал станет едва ли не самым радикальным из легальных изданий: не останавливаясь на «возвращении к ленинским нормам», он первым предречет неизбежность рыночной реформы. В ходе редакционной революции **Фролов** сменит 15 из 18 членов редколлегии. Новое «лицо» журнала определится благодаря двум кадровым назначениям: во-первых, замом главного редактора назначат **Отто Лациса** (отлученного от столичных изданий после знаменитого «дела Карпинского-Лациса» в издательстве «Прогресс»); во-вторых, заведовать отделом экономики пригласят молодого ученого, экономиста **Егора Гайдара**. Статьи **Лациса** и социолога **Татьяны Заславской** ознаменуют смену курса, журнал станет трибуной сторонников идеологической и экономической либерализации. «Коммунист» быстро сменит читателя и увеличит тираж.

март, 4

Психологи выступают против рока

6 В Минске открывается школа-семинар молодых психологов, посвященная теме «Психологические проблемы идейно-нравственного воспитания молодежи». В частности, обсуждается проблема формирования так называемого «идейного иммунитета» против «разлагающего влияния Запада»; подводится научная база под борьбу с рок-музыкой

Александр Бовин

Иван Фролов

как с явлением, оказывающим негативное влияние на человеческую психику. В ноябре 1986 г. состоится Всесоюзный симпозиум «Актуальные проблемы социальной психологии» (Кострома), организованный Институтом Психологии АН СССР. Здесь будет сформулирован с запозданием на год новый социальный заказ: сконцентрировать усилия на разработке исследования проблемы «Человеческий фактор в ускорении развития общества на этапе перестройки». В следующем году слова «человеческий фактор» и «ускорение» будут уже неактуальными, а тематические планы диссертаций, сверстанные на несколько лет вперед, останутся неизменными.

март

Первая публикация в СССР основателя феноменологии

7 В журнале «Вопросы философии» (№ 3) в рубрике «Критика буржуазной философии» появляется статья «Кризис европейского человечества и философия» – первая публикация в СССР основателя феноменологии **Эдмунда Гуссерля**. Текст в 16 страниц снабжен примечаниями, оговаривающими «известные методологические ошибки» автора. Собственно, никаких причин утаивать классика мировой философской мысли не было и прежде. Однако **Гуссерль** был сторонником философии как строгой науки, что само по себе не благоприятствовало знакомству с его работами. Феноменологический подход, или «искусство отслеживания ближайших данностей», не предполагал никаких ссылок на **Маркса** или хотя бы на «основной вопрос философии». Таким образом, осторожность официальной советской философии (диамата) в отношении к **Гуссерлю** имела свои основания.

март

Леонид Абалкин теоретически обосновывает и «продвигает в массы» основные положения XXVII съезда

8 Сразу две публикации в мартовских номерах центральных журналов принадлежат члену-корреспонденту АН СССР **Леониду Абалкину**: «Курсом ускорения» («Октябрь», № 3) и «Решает человеческий фактор» («Звезда», № 3). Директор Института экономики АН СССР, один из основных разработчиков прозвучавшей на XXVII съезде КПСС экономической программы, **Абалкин** продолжает «продвигать идею в массы». Утверждая, что ускорение – не временная кампания, а стратегический курс, **Абалкин** достаточно туманно объясняет объективные причины, сделавшие этот курс единственно возможным. Слово «кризис» не произносится. Говорится о «закономерном усложнении задач общественного развития», о конце исторического периода экстенсивного развития, о преодолении «негативных явлений» 1970-х – 1980-х гг., о втянутости страны в экономическое противоборство с капиталистической системой. Стержнем ускорения **Абалкин** называет научно-технический прогресс в его революционной, а не эволюционной (естественной) форме. Основные формы научно-технического прогресса: введение нового поколения станков, внедрение наиболее прогрессивных технологий, роботизация и компьютеризация производства, освоение биотехнологий. Научно-технический прогресс, по **Абалкину**, должен ориентироваться на высшие мировые, а не на существующие отечественные рубежи, как это было до сих пор. Главным рычагом для ускорения научно-технического прогресса автор считает «человеческий фактор». Задача его активизации справедливо представляется **Абалкину** «архисложной». **Абалкин** высказывает несколько своих соображений о путях совершенствования общественных отношений. Это обязательная перестройка хозяйственного механизма страны, прежде всего планирования, введение в экономическую жизнь страны формулы «потребитель всегда прав», развитие сети демократических институтов, действующих по принципу социалистического самоуправления. Положения статей ощущаются, скорее, развернутыми тезисами Политического доклада **Горбачева**, нежели практически реализуемой программой действий.

март

Отдельные ценные указания в связи

9 В свете решений XXVII съезда партии историкам Древнего мира даются следующие темы в качестве основных направлений работы: роль крестьянства в развитии древних цивилизаций, роль племенного мира в развитии древних обществ, проблема типологии древних обществ – соотношение общего и особенного, единства и многообразия

Леонид Абалкин

Кризис европейского человечества и философия[1]

Э. ГУССЕРЛЬ

Эдмунд Гуссерль. «Кризис европейского человечества и философия». «Вопросы философии», № 3

с решениями XXVII съезда получают историки Древнего мира

в развитии экономики, социальной структуры и идеологии древневосточного и античного обществ, формы социальной и идеологической борьбы в Древнем мире, критический анализ основных направлений и школ в современной зарубежной историографии. Почему именно эти темы и именно сейчас становятся особенно актуальными, авторы инструкций не обосновывают.

апрель, 15

Умер Михаил Храпченко

10 На 82-м году жизни скончался Герой Социалистического Труда академик **Михаил Борисович Храпченко** (род. в 1904 г.), по меткой характеристике **Константина Азадовского**, «партийный и общественный деятель, литературовед (с 1953 г.)». Долгие годы академик **Храпченко** (в прошлом многолетний председатель Комитета по делам искусств при Совнаркоме) был «руководящей и направляющей силой» советского литературоведения, возглавлял Отделение литературы и языка АН СССР. Основополагающие труды академика были посвящены «творческим принципам социалистической литературы». Кроме того, **Храпченко** ведал «допуском» новинок мирового литературоведения в отечественную науку, адаптируя их и приводя в соответствие с «целями и задачами» — таковы были его работы о математических и семиотических методах, о «реализме без границ» и т. п. Несмотря на внушительный список научных трудов, **Храпченко** все же менее всего воспринимался как литературовед — скорее как «искусствовед в штатском», приставленный советской властью к филологии. Некролог, подписанный Политбюро во главе с **Горбачевым**, содержит длинный список освободившихся должностей: академик — секретарь Отделения литературы и языка АН СССР, президент Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ), член правления СП СССР, депутат etc. От филологов в Академии наук теперь за главного — **Дмитрий Лихачев**, которому через год присвоят звание Героя Социалистического Труда.

май, 13

Главным редактором журнала «Новый мир» назначен Сергей Залыгин

11 Впервые за годы советской власти на должность главного редактора журнала назначается беспартийный. До сих пор это была номенклатурная должность, и занимать ее мог только член КПСС. **Сергей Залыгин** назначен на должность главного редактора не просто крупного журнала, но журнала знакового: «Новый мир» после редакторства **Александра Твардовского** (1950 – 1954; 1958 – 1970) занял совершенно особое место среди прочих советских журналов. **Твардовский** попытался создать орган независимый, попытка окончилась печально: он был изгнан с поста главного редактора; его редакция фактически разогнана. **Твардовский** и его журнал стали символами несостоявшегося советского либерализма, знаком загубленной альтернативы — демократии при социализме. Родившийся в 1913 г., бывший завкафедрой Омского сельхозинститута, печатающийся с 1954 г. как беллетрист в журнале **Твардовского**, эколог, борющийся против «поворота рек», **Залыгин** кажется идеальным «центристом». Он близок к «почвенникам» из «Нашего современника», но никогда в своих романах и рассказах не переступает грань политкорректности и не нарушает идеологические табу. Вернее — останавливается на самой грани их нарушения. Номенклатурным надеждам на «центризм» не суждено будет сбыться. В «Новом мире» будут опубликованы: «Котлован» **Андрея Платонова**, стихи **Иосифа Бродского**, «Факультет ненужных вещей» **Юрия Домбровского** и «Доктор Живаго» **Бориса Пастернака** — но даже эти публикации померкнут рядом с «Архипелагом ГУЛАГ» **Александра Солженицына**, который будет напечатан в 1989 г. Этого **Залыгину** не простят всерьез. В 1990 г. журналу не выдадут бумаги, и четырех номеров «Нового мира» (№№ 9 – 12) просто не будет. **Залыгин** уйдет из «Нового мира» в 1997 г., за год до смерти. Настоящей трагедией для него станет чеченская война. В «Известиях» **Залыгин** опубликует несколько резких антивоенных статей; из поздней прозы, напечатанной в «Новом мире» после его смерти, станет ясно, насколько пессимистично он смотрит на мир и Россию.

Сергей Залыгин

Михаил Храпченко

май, 30

В Латвии начинаются Третьи Тыняновские чтения. Выходит в свет Второй Тыняновский сборник со статьей Лидии Гинзбург «Поколение на повороте»

12 Первые Тыняновские чтения состоялись в 1982 г. В официальном литературоведении за именем **Юрия Тынянова** прочно закреплено место если не в первом (классики и отличники), то по крайней мере во втором ряду (надежные попутчики и хорошисты). Здесь **Тынянов** почему-то проходит по ведомству добротной и правоверной «исторической беллетристики», к каковой непостижимым образом относят даже «Смерть Вазир-Мухтара». Чтения посвящены теоретическому наследию **Тынянова**, отношение к которому в связи с «формалистическим» прошлым ученого до сих пор остается настороженным. В чтениях принимает участие группа московских и ленинградских филологов, занимающих маргинальное положение в советском академическом мире — мандельштамовед **Георгий Левинтон**, специалист по **Тютчеву Александр Осповат**, киновед **Михаил Ямпольский**, специалист по русской поэзии 1910-х гг. **Роман Тименчик** и др. Маргинальность социальная продублирована в данном случае окраинностью географической: малореальные для столиц или российской глубинки (по темам и составу участников) конференции проводятся на западных рубежах советской империи — в Резекне (Латвия), на родине **Тынянова**. Работа чтений зафиксирована в сборниках, которые жадно читаются филологической общественностью. В 1986 г. выходят материалы Вторых чтений, состоявшихся в 1984 г. Здесь опубликовано написанное еще в 1979 г. эссе известного литературоведа **Лидии Гинзбург** «Поколение на повороте». Текст посвящен проблеме «интеллигенция и революция» — тема спустя короткое время станет сверхактуальной. Пока же кажется, что текст **Гинзбург** чудом проскочил цензуру[1].

июнь

Пленум Всесоюзного общества «Знание»

13 В 1986 г. это почтенное общество достигает зенита своего могущества: 127 000 первичных организаций объединяют более 2,5 млн. членов. Общество «Знание» давно уже никто не воспринимает всерьез — лекторы относятся к нему как к подкормке, а посетители как к нагрузке. С 1987 г. общество радикально «перестроится»: героями лекций вместо пламенных большевиков станут религиозные философы и художники-абстракционисты. С начала 1990-х гг. популярностью будут пользоваться лекционные циклы: «Как стать богатым», «Как открыть собственное дело» и т. д.

июль

Статья «Приход и расход» Анатолия Стреляного — впервые статью на экономическую тему читают как детективный роман. Начало публицистического бума

14 В журнале «Знамя» (№ 6) появляется публикация журналиста **Анатолия Стреляного** «Приход и расход». Идейное содержание статьи полностью соответствует новому курсу партии на реабилитацию товарно-денежных отношений. Осуждаются поборники жесткого планирования и командной системы управления — так называемые «кавалеристы». Им противопоставляются «купцы» — сторонники «социалистического рынка». **Стреляный** доказывает утопичность коммунистических мечтаний «кавалеристов» («социализма чувства», по определению **Ленина**) и отдает предпочтение «социализму мысли» — трезвому взгляду на необходимость рыночных отношений в любой экономической формации. Несмотря на «законопослушность» статья ощущается как революционная. Непривычен легкий демократичный стиль изложения серьезной экономической темы, свободное обращение к работам не только защитников, но и противников сегодняшней линии партии, непиететное упоминание фамилий основоположников марксизма-ленинизма без инициалов. Дух и содержание перестройки смыкаются. Статью передают из рук в руки. «Приход и расход» становится одной из первых ласточек будущего публицистического бума.

июль

На заседаниях Политбюро ЦК КПСС Горбачев ругает

15 Летом 1986 г. **Горбачев** впервые называет перестройку «революцией» взамен прежнего «дальнейшего усовершенствования». Провал идеи «ускорения» уже почти очевиден — требуется новая стратегия, новое обоснование перемен, новая лексика, наконец. Вымуштрованные до полного бесчувствия философы продолжают читать по бумажкам доклады, где только что усвоенные «новое мышление» и «человеческий фактор» произвольно подкреплены цитатами из основоположников. **Горбачев** в недоумении: «Ведь за что

Анатолий Стреляный

ПРИХОД И РАСХОД

СОЦИАЛИЗМ МЫСЛИ ПРОТИВ «СОЦИАЛИЗМА ЧУВСТВА»

Наиболее распространенный взгляд на причины сни[illegible] темпов нашего развития в семидесятые — вось[illegible] [illegible]сятые годы — взгляд экономический. Он выражен в Политическом докл[illegible] Центрального Комитета XXVII съезду КПСС: «Главное в том, что мы св[illegible] [illegible] не дали политической оценки изменению экономической ситуац[illegible] не осознали всей остроты и неотложности перевода экономики на интенсив[illegible] методы развития, активное использование в народном хозяйстве достиже[illegible] научно-технического прогресса». В докладе выдвинуто требование радикаль[illegible] реформы, «самой серьезной перестройки социалистического хозяйственного [illegible]низма, поставлена и обоснована задача исторической важности: как мо[illegible] быстрее «перейти к экономическим методам руководства на всех уровнях нар[illegible] [illegible]ого хозяйства».

Есть и другая точка зрения на уроки семидесятых — восьмидесятых год[illegible] [illegible] предшествовавший период она тоже обсуждалась в печати, хотя и не так

Анатолий Стреляный. «Приход и расход». «Знамя», № 6

Юрий Тынянов

философов и обществоведов

ни возьмись, мы оказываемся теоретически неподготовленными. Вот хозяйственный механизм. Ученые, кроме единиц, за перестройку экономики. Раньше дело упиралось в нежелание политического руководства что-либо менять. Теперь политическая воля есть. И мы говорим: ученые, давайте ваши предложения! А они не могут дать нам своих разработок!»[2]. Однако ученые не торопятся «давать свои предложения». Во-первых, никаких «предложений» у них нет — всем предыдущим развитием отношений науки и партии последняя отучила их от этой дурной привычки. Во-вторых, у многих есть серьезные подозрения в недолговечности «курса»: эти сомневающиеся считают необходимым осторожно защищать советскую науку от новомодных ревизий. Такие попытки **Горбачев** призывает пресекать на корню: «Уже появились у нас, можно сказать, «новые левые», плакальщики, которые очень пекутся по поводу «отступлений» от принципа социализма. А на самом деле это воинствующие демагоги, догматики. Теоретики отставания...»[3].

июль

16

Григорий Бакланов становится главным редактором журнала «Знамя»

Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал Союза писателей СССР либерализмом не отличался. Первоначально, в 1931 — 1932 гг., выходил под названием «Локаф» — «Литературное объединение писателей Красной Армии и флота» — и традиционно уделял большое внимание военно-оборонной тематике. В течение нескольких десятилетий, с 1949 г., «Знамя» крепко держал в руках писатель и литературный функционер **Вадим Кожевников**. При нем вершилось много славных дел, в частности, была передана в ЦК и КГБ рукопись романа **Василия Гроссмана** «Жизнь и судьба». Уже при **Бакланове** редакционная дама «из бывших» будет нравоучительно поминать былые журнальные традиции: «Мы никогда не отклонялись от линии партии. Вадим шел на этажи и узнавал линию на неделю...»[4]. Непосредственным предшественником **Бакланова** был **Юрий Воронов**, теперь, в ходе масштабных кадровых перестановок, назначенный заведовать отделом культуры ЦК. Тем не менее, журнал все же имел свою читательскую аудиторию, и немалую: на будущий, 1987 г. объявлены продолжение романа **Юлиана Семенова** «Экспансия-2» — «Экспансия-3», а также романы **Чаковского** и **Маркова**. В первом же интервью о планах журнала **Бакланов** — шестидесятник-фронтовик, чьи военные повести («Южнее главного удара», 1958; «Пядь земли», 1959; «Мертвые сраму не имут», 1961; «Июль 41 года», 1964) не раз подвергались критике за «окопную правду» — не называет ни одного из анонсированных произведений. Вместо них — **Твардовский**, **Приставкин**, **Замятин**, **Пильняк**, **Гумилев**. Своим заместителем новый главный приглашает (и упорно, в течение нескольких месяцев добивается утверждения) **Владимира Лакшина**, фигуру знаковую, когда-то заместителя **Твардовского** в «Новом мире». Первый же подписанный **Баклановым** номер «Знамени» (№10) печатает роман **Александра Бека** «Новое назначение». За несколько лет журнал опубликует многие дотоле немыслимые в печати произведения, в том числе — «Собачье сердце» **Михаила Булгакова**, «Верный Руслан» **Георгия Владимова** (на совещании у **Лигачева** раздастся гневное замечание одного из секретарей СП: «Хватит нам собачатины!»[5]), «Ночевала тучка золотая...» **Анатолия Приставкина**, «Черные камни» **Анатолия Жигулина**. Постоянными авторами нового «Знамени» станут **Булат Окуджава**, **Фазиль Искандер**, **Людмила Петрушевская**, **Владимир Маканин**, **Юрий Давыдов**, **Василий Аксенов**, **Владимир Войнович** и др. В публицистике и литературной критике журнал займет едва ли не самую лево-радикальную позицию среди «толстых» изданий.

июль

17

В журнале «Вопросы литературы» (№ 7) появляется статья

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865 — 1941) — крупнейший русский прозаик, поэт, публицист, религиозный философ и литературный критик, один из основоположников русского символизма. Религиозная проблематика творчества, резко отрицательное отношение к Октябрьскому перевороту, бегство вместе с женой поэтессой **Зинаидой Гиппиус** из Советской России в конце 1919 г., антибольшевистские выступления на Западе

Михаил Горбачев

Григорий Бакланов

о Дмитрии Мережковском

сделали имя **Мережковского** запретным на долгие годы. Единственным жанром, в котором можно говорить о писателе, был «жанр» разоблачения «антинародной сущности». Еще в начале 1980-х гг. цензурные требования даже к узкоспециальным филологическим работам о символизме предполагали, что имя писателя следует заменять каким-нибудь прозрачным эвфемизмом: так, в ряде научных текстов **Мережковского** называют «автором «Петра и Алексея» (его самого знаменитого романа). Статья крупнейшего специалиста по символизму **Зары Минц** «Блок и Мережковские» перечеркивается красным цензорским карандашом целиком. Цензор требует «критики»: отношения **Блока** и **Мережковского** должны предстать яростной полемикой. Вышедшая в 1986 г. статья **Сергея Поварцова** «Траектория падения» скроена еще по советским лекалам. Путь **Мережковского** — это «траектория падения», движение к «политическому краху». Интерес к нему на Западе носит «ярко выраженный пропагандистский характер». Однако в статье много цитат из **Мережковского**, есть ссылки на архивные источники и зарубежные издания писателя. Сквозь советскую риторику проступает робкая аналитика. Книги **Мережковского** начнут выходить в СССР с 1990-х гг.

август

На конгрессе в Индии советские социологи обличают «новейшие тенденции» не-марксистов

18 Проходит XI Всемирный социологический конгресс в г. Дели с участием советских ученых. Учеными СССР подготовлен сборник научных трудов «Новейшие тенденции в современной немарксистской социологии», в котором дана оценка современным социальным явлениям. В частности, движение «зеленых» определяется как исповедующее идеи анархизма, утопизма и социал-дарвинизма, означенные в одной из статей как «скрип фашизоидных скелетов». История советской социологии имеет традиционную для советской науки периодизацию: расцвет в 1920-е гг., разгром школ и направлений на рубеже 1920-х и 1930-х гг., периодические погромы со специальными партийными постановлениями и последующими репрессиями в 1930-х гг., пик мракобесия в 1940-х гг., оттепельный ренессанс в 1950-х и 1960-х гг. и последующий застой в 1970-х гг. Период ранней перестройки не ознаменован новым взлетом социологической мысли, что логично было бы предположить. Вплоть до 1988 г. здесь еще продлится атмосфера деморализованности, воцарившаяся после очередного и последнего в советские времена идеологического разгрома социологии в 1976 г. Продолжается «век серости» (этим термином социологи обозначают социологию 1976 — 1988 гг., в противовес расцвету 1910-х, 1920-х, 1960-х гг.). Новый политический лексикон осваивается медленно и вяло, безо всяких сомнений в прочности режима. Тематика исследований по-прежнему диктуется и контролируется отделом науки и учебных заведений ЦК КПСС. За исключением отдельных ученых (**Татьяна Заславская**, которая именно в этом году становится звездой отечественной публицистики), социологи существуют обособленно от общественных бурь, их исследования носят в основном узко-специальный характер, и заняты они по преимуществу внутренними профессиональными методами: выходят книги по методологии эмпирических исследований (выборочные телефонные и почтовые опросы и анкетирование населения), по математической методологии (одной из главенствующих и наименее подцензурных в отечественной социологии начиная с 1960-х гг.).

август

В СССР возвращаются работы Зигмунда Фрейда

19 В «Хрестоматии по истории психологии» опубликованы два текста **Зигмунда Фрейда**: «Я и Оно» и «По ту сторону принципа удовольствия». Книжка быстро исчезает с прилавков и значительно влияет на структуру типового университетского курса общей психологии. Имя **Фрейда** было хорошо известно в Советском Союзе в 1920-е гг., когда его работы активно издавались и обсуждались. В 1921 г. было основано Русское психоаналитическое общество, просуществовавшее десять лет; среди испытавших влияние **Фрейда** были такие разные личности, как **Троцкий**, **Эйзенштейн**, **Бахтин** и **Зощенко**. Терпимость к учению **Фрейда** может показаться странной, учитывая, что в те же годы

Зигмунд Фрейд

Дмитрий Мережковский

даже теория относительности нередко подвергалась критике. Нельзя, однако, не отметить определенного сходства в методах **Маркса** и **Фрейда**. Оба мыслителя были сторонниками гиперподозрительности, считая, что за фасадом современной культуры и цивилизации скрываются истинные мотивы поступков людей, не имеющие отношения к аргументам разума. Только для **Маркса** таким определяющим мотивом был классовый интерес, а для **Фрейда** – вытесненная сексуальность. Отношение к **Фрейду** изменилось в1930-е гг. Во-первых, выяснилось, что психоанализ применим не только для разоблачения буржуазной пошлости – он вполне способен дискредитировать и мотивы поведения советского человека. Во-вторых, монопольное право представлять материалистическую психологию было окончательно завоевано учением академика **Павлова** об условных рефлексах. Запрет психоанализа сказался и на мрачном облике советской психиатрии: вместо психоаналитических сеансов с пациентами использовался инструментарий XIX в.: смирительная рубашка и сильнодействующие фармакологические препараты. К началу 1980-х гг. большая часть интеллигенции знает о **Фрейде** только понаслышке и зачастую имеет о его учении самые диковинные представления. Новое открытие **Фрейда** совпало со вспышкой интереса к таинственной жизни валютных проституток – в сознании обывателя эти понятия как-то соединились и перепутались. Когда же выяснилось, что тексты одного из самых влиятельных и значительных мыслителей XX в. отнюдь не похожи на журнал «Клубничка» и требуют для своего понимания основательной подготовки, интерес к психоанализу остыл.

сентябрь, 5

Официальная филология по-прежнему изучает «некоторые аспекты» и «некоторые тенденции» творчества классиков соцреализма

20 В Ростове-на-Дону проходит советско-американский симпозиум филологов «М. Шолохов и У. Фолкнер». Симпозиум посвящен обоснованию центрального положения **Уильяма Фолкнера** и **Михаила Шолохова** в литературе и культуре двух великих народов. В течение четырех дней советские и американские профессора читают друг другу доклады вроде «Аграрные темы в творчестве Шолохова и Фолкнера». Советскую делегацию возглавляет зам. директора ИМЛИ **Петр Палиевский**. Остается неясным, каким образом удалось залучить на этот симпозиум американских специалистов и каковы были эти специалисты, однако на протяжении всего года советская филология живет по тому плану научных конференций, что был, по всей видимости, выработан в начале 1930-х гг. и на вечность вперед. Героями конференций, симпозиумов, семинаров и совещаний, собирающих с периодичностью раз в несколько месяцев филологов со всей страны от Якутска до Самарканда, остаются партийность и народность литературы, «актуальные проблемы» в изучении метода социалистического реализма и персонально – **Леонид Леонов**, **Шолохов**, **Андрей Малышкин**, **Константин Тренев**, **Федор Парфенов** и т. д. Журнал «Русская литература» цитирует особо удачные выступления – например, доклад **Марка Любомудрова** о «некоторых тенденциях» в современном театре, где в погромной лексике предаются проклятиям сценические версии «Вишневого сада» в Театре на Таганке, «Господа Головлевы» во МХАТе, «Смерть Тарелкина» в БДТ.

сентябрь

Мераб Мамардашвили приступает к чтению лекций в Московском университете

21 Аудитории Московского университета на лекциях **Мераба Мамардашвили** переполнены. **Мамардашвили** – едва ли не единственный в стране самобытный мыслитель европейского уровня, всегда пренебрегавший как официозной карьерой, так и играми в оппозиционность. Его мысль не ограничивалась рамками «за» или «против», развиваясь по своим собственным законам в соответствии с библейским принципом «дух дышит, где хочет». Философ проводил идею сосредоточенного энергозатратного чтения и столь же серьезной беседы, требующей полноты присутствия всех участников. Не принимались во внимание никакие конъюнктурные соображения, принципиально оставлялась в стороне сиюминутная актуальность. Провозглашая и демонстрируя искусство мыслить вслух, **Мамардашвили** утверждал: «Не существует чужой мысли. Потому что если мысль

Михаил Шолохов

Мераб Мамардашвили

чужая, откуда я могу знать, что она вообще мысль?». Мышление, по **Мамардашвили**, радикально отличается от анонимной передачи сведений, и это очевидное, присущее самому философу, отличие привлекало к нему множество благодарных слушателей. **Мамардашвили** оказал влияние не только на все философское сообщество СССР, но и на поэтов, художников, кинорежиссеров. В советские годы вышли всего две небольшие книги **Мамардашвили** – «Формы и содержание мышления» (1968) и «Классический и неклассический идеалы рациональности» (1984), – а лекции читались небольшими курсами в случайных аудиториях. Поэтому приглашение в Московский университет явилось знаковым событием.

сентябрь

В Ленинградском университете Лев Гумилев начинает читать свой курс «Этногенез и биосфера Земли»

22 **Лев Гумилев** привлекает внимание уже своим происхождением (сын **Николая Гумилева** и **Анны Ахматовой**), при этом он еще обладает колоссальной эрудицией, которая может быть мобилизована в любой момент. Лекции **Гумилева** отличаются удивительным темпераментом и личной заинтересованностью: высказывая свои идеи, он импровизирует и мыслит на ходу. Хотя тематика лекций выглядит далекой от насущной повседневности, речь он ведет о кардинальных проблемах истории, о социальном устройстве и очертаниях предполагаемого будущего человечества. Концепции пассионарности и неизбежной гибели локальных цивилизаций не имеют ничего общего с марксистской трактовкой истории. Впрочем, возникает ощущение, что даже если Гумилев говорил бы не о биосфере Земли, а, допустим, о коррозии металлов, неподдельный интерес аудитории ему все равно был бы обеспечен. Через несколько лет выйдет в свет первый том «Заката Европы» **Освальда Шпенглера**, оказавшийся (наряду с работой **Николая Данилевского** «Россия и Европа») первоисточником многих идей **Гумилева**. Тем не менее лекции и книги **Гумилева**, благодаря своей живой и провокационной форме, оставят глубокий след в интеллектуальной истории России.

октябрь, 14

Чингиз Айтматов собирает на Иссык-Куле деятелей мировой культуры

23 Открывается первая международная встреча на Иссык-Куле – прообраз будущего «Иссык-кульского форума». По приглашению **Чингиза Айтматова** сюда приезжают видные представители мировой культуры, включая **Гюнтера Грасса** и руководителя ЮНЕСКО **Федерико Майора**. Участники встречи 20 октября в Москве будут приняты **Михаилом Горбачевым**. Впервые личная инициатива частного лица (пусть даже известного, официально признанного писателя) оказывается достаточной для организации представительной международной встречи. Событием эту встречу делает не только «звездный» состав участников, но и то, что именно в беседе с ними **Горбачев** впервые доводит до сведения современников свое самое революционное и воистину сенсационное умозаключение: общечеловеческие ценности, говорит он, выше классовых интересов. И пусть, по своему обыкновению, **Горбачев** по-прежнему ссылается на **Ленина**, на какую-то никому не ведомую цитату из опубликованных то ли черновиков, то ли первых вариантов, – это никого не вводит в заблуждение. Для значительной части сомневающейся интеллигенции именно эти золотые слова, прозвучавшие из уст генсека, и послужат подтверждением необратимости перемен.

октябрь, 28

Умер Георгий Степанов

24 Академик **Георгий Владимирович Степанов** (род. в 1919 г.) не был публичным человеком. За его плечами была боевая молодость (интербригады в Испании и Великая Отечественная), затем успешная научная карьера. «Традиционность внешняя при умении считаться с обстановкой (...) помогли ему не только с честью выжить (...), но и ориентироваться в запутанной научной ситуации XX в.», – так напишет о нем **Дмитрий Лихачев** в предисловии к посмертному сборнику статей (1988). Языкознание в СССР всегда было больше, чем наукой. Идеологические бури, бушевавшие вокруг «нового учения о языке» **Марра**; «чистки» академического корпуса после статьи **Сталина** «Марксизм

Питер Устинов, Чингиз Айтматов. Международная встреча на Иссык-Куле

Лев Гумилев

и вопросы языкознания»; гонения на семиотику и структурную лингвистику, вынуждавшие филологов искать полулегального пристанища у математиков, — вот та «научная ситуация», которую не стал детально описывать **Лихачев**. Sapienti sat. Через все эти годы и бури **Степанов** прошел путем непостыдных компромиссов, поднялся до постов — директора Института языкознания, а затем (после смерти **Храпченко**) главы Отделения литературы и языка АН СССР. Здравомыслие и порядочность на этих административных должностях значили для филологической науки больше, чем собственно научные (многие из них — просто блестящие) работы **Степанова**. С его смертью ситуация в академической филологии еще более осложняется.

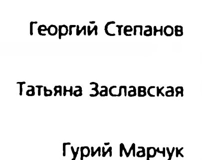
Журнал «Коммунист» публикует статью Татьяны Заславской о «человеческом факторе»

25 Статья участницы экономического «мозгового центра» **Горбачева**, академика **Татьяны Заславской** «Человеческий фактор развития экономики и социальная справедливость» («Коммунист», № 13) посвящена проблеме воздействия на ключевой и решающий для судьбы всей перестройки элемент — «человеческий фактор». Причиной важности «человеческого фактора» **Заславская** называет современные условия научно-технического прогресса. Однако стремительное увеличение количества экономических связей приводит к росту «цены за ошибку» (Чернобыль). Единственным путем преодоления застоя объявляется достаточно привычный лозунг согласования личных интересов работников с коллективными, а коллективных — с общественными. Автор критикует сложившуюся систему управления «человеческим фактором», не учитывающую изменение самого «объекта управления» — человека и растущее разнообразие его интересов и стремлений. Перечисляя записанные в Программе КПСС задачи социальной политики, **Заславская** особо выделяет осуществление принципа социальной справедливости «от каждого по способностям, каждому по труду». Автор подробно останавливается на основных путях укрепления и усиления социальной справедливости. Большинство из них не выходит за рамки доперестроечных «благих намерений». Однако со всей осторожностью и в весьма завуалированной форме **Заславская** предлагает уменьшить до необходимого минимума сферу бесплатного распределения благ (даже в медицине и образовании), пересмотреть обоснованность отклонения цен и тарифов на многие потребительские блага (в частности, на мясные и молочные продукты), реформировать систему заработной платы в народном хозяйстве. Косвенное признание неотвратимости уменьшения числа рабочих мест по мере осуществления программы интенсификации тоже не остается незамеченным. Историки и социологи русского зарубежья поднимают на смех основные положения статьи **Заславской**, расценивая саму статью как «прогорбачевскую» и усматривая в ней антинаучность, нереалистичность всей теоретической базы происходящих реформ.

ноябрь

Выборы президента Академии наук СССР

26 По предложению самого Генерального секретаря на пост нового президента АН выдвигается **Гурий Иванович Марчук**, который должен сменить престарелого академика **Анатолия Александрова**, живое воплощение «застойной» брежневской Академии. **Марчук** останется на посту президента до конца 1991 г., когда советская АН просто перестанет существовать вместе с союзным государством. **Гурий Марчук** — одновременно и ученый, стоявший у истоков советской атомной энергетики, и крупный чиновник (с 1979 г. — зам. председателя Совета министров СССР и председатель Государственного комитета по науке и технике). В числе первых и наиболее существенных шагов нового президента — омоложение Академии. Престарелые академики, возглавляющие научно-исследовательские институты, отправляются в почетную отставку — на должность «советников»[6]. За год сменяется 150 директоров академических институтов. **Марчук** решает «национальный вопрос» в Академии — целый ряд членов академий союзных республик попадает в союзную академию. По личной просьбе **Горбачева Марчук**



Георгий Степанов

Татьяна Заславская

Гурий Марчук

отправляется в Горький, чтобы сопроводить в Москву ссыльного академика-диссидента **Андрея Сахарова**. Однако **Марчук** прежде всего — чиновник, озабоченный выполнением указаний начальства. Преобразования в Академии проводятся им под чутким руководством Кремля. Выборы на руководящие посты в системе академических институтов по-прежнему жестко контролируются сверху. Однако теперь недовольство среднего звена (докторов и кандидатов наук) политикой академического начальства становится достоянием гласности: ученые публикуют открытое письмо **Марчуку** в «Литературной газете»[7]. Перестройка в Академии — это типичная «революция сверху», когда начальство пытается избавиться от наиболее одиозных фигур и поставить своих людей, но при этом боится потерять реальный контроль над ситуацией.

В издательстве «Наука» выходит книга «Буржуазная социология на исходе XX века. Критика новейших тенденций»

27 По-прежнему процветает жанр «критики буржуазных течений» (канон жанра, так же как и аналогичного в философии, был окончательно сформирован в конце 1940-х гг. и доминировал вплоть до перестройки). В ИСИ АН СССР «западный» сектор так и называется — сектор «критики буржуазной социологии». Знакомство с заморскими достижениями прошлого и настоящего в середине 1980-х гг. идет под этими устоявшимися названиями журнальных рубрик и книжных серий. Практически не происходит перемен в области републикаций или новых переводов классической и современной западной социологической мысли. Публикации **Макса Вебера**, **Эмиля Дюркгейма**, **Вернера Зомбарта**, а также авторов более позднего периода (**Карла Поппера**, **Раймона Арона**, **Герберта Маркузе**, **Пьера Бурдье**) начнутся лишь в 1990-е гг. Немарксистская русская дореволюционная социология тоже пока без разбору именуется «буржуазной» и лишь под этим ярлыком легализована как предмет отдельного исследования (книга, подготовленная и изданная ИСИ АН СССР в 1988 г., будет называться «Из истории буржуазной социологической мысли в дореволюционной России»). Труды социальных философов и социологов **Петра Кропоткина**, **Николая Данилевского**, **Павла Милюкова**, **Максима Ковалевского**, **Николая Кареева** будут опубликованы лишь в 1990-е гг.

В издательстве «Наука» выходит сборник «Буржуазная философская антропология XX в.». Статья Валерия Подороги о Хайдеггере

28 Самым примечательным материалом философского сборника (или, как тогда принято было говорить, коллективной монографии) «Буржуазная философская антропология XX в.» становится статья **Валерия Подороги** «Фундаментальная антропология Хайдеггера». **Подорога** уже несколько лет является интеллектуальным лидером молодых московских философов, «младомарксистов», работающих в основном в Институте философии. Его тексты становятся все более известными, кажется, что философ вот-вот войдет в число властителей дум интеллигенции (что было бы справедливо). Однако история распоряжается иначе: последующие пять лет окажутся заполненными сначала всепоглощающей экспансией публицистики, а затем устранением пробелов в культурном и философском наследии. Когда лихорадка спадет, выяснится, что работы **Подороги** вполне уместны в новом культурном контексте (в том числе и ранние работы), но в изменившейся ситуации властители дум больше не потребуются, и эта роль будет упразднена.

декабрь

Ректором историко-архивного института назначен доктор наук Юрий Афанасьев. Его статьей «Прошлое и мы» началась революция в исторической науке

29 В 1985 г. журнал «Коммунист» (№ 14) опубликовал статью **Юрия Афанасьева** «Прошлое и мы». Статья вызвала гнев главного редактора «Коммуниста», ортодоксального марксиста **Ричарда Косолапова**. Несмотря на то что автор практически не выходил за пределы «творческого марксизма», появление статьи вызвало панику в ученых «рядах» и «кругах», а также небывалое оживление на галерке. Стилистически статья почти не выделялась на фоне многословных и пустопорожних публикаций «на историческую тему», но все же опытный советский читатель, чемпион по вычитыванию подтекстов и отделению зерен от плевел, с изумлением обнаруживал в ней золотые слова о том, что идеализация истории недопустима и фигур умолчания в ней быть не должно. Разумеется,

Валерий Подорога

Юрий Афанасьев

Афанасьев мотивировал необходимость перемен в исторической науке «актуальными» материями «ускорения» и «человеческого фактора». По существу достаточно корректная и осторожная статья **Афанасьева** вызвала, однако, бурные дискуссии, многочисленные отклики «ортодоксов» и «демократов» от истории. Впрочем, и в царской ложе выступление **Афанасьева** было отмечено особо. **Горбачеву** импонировало, с одной стороны, что его призыв к «острой критике» наконец услышан, с другой стороны — что автор не посягал на основы и не подвергал сомнению принцип «партийности» в исторической науке. Все это служит одной из причин тому, что заведующий сектором истории зарубежных стран Института Всеобщей истории АН СССР, в прошлом — инструктор ЦК ВЛКСМ, председатель Центрального совета Всесоюзной пионерской организации, проректор ВКШ при ЦК ВЛКСМ, **Афанасьев** при содействии нового генерального секретаря назначается ректором Московского историко-архивного института (с 1991 г. — РГГУ). Одновременно он создает и возглавляет Специализированный совет по отечественной истории при институте.

В издательстве Тартуского университета выходит седьмой Блоковский сборник

30 Блоковские сборники (серия изданий, посвященных русской литературе начала века, прежде всего символизму) начали выходить в Тарту в 1964 г. Имя **Блока**, автора, к этому времени вполне приемлемого для властей, служило своего рода «охранной грамотой» всему предприятию: рядом с **Блоком** можно говорить и о менее допустимых с официальной точки зрения фигурах и темах. Тома выходили благодаря усилиям главного редактора и одного из основных авторов издания проф. **Зары Минц** (жены **Юрия Лотмана**). Нынешний сборник «А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века» открывается статьей **Лотмана**, посвященной 80-летию крупнейшего в СССР историка символизма, учителя не одного поколения специалистов по началу века, **Дмитрия Максимова**. В статье приводится целиком стихотворение **Максимова** «Писец» — первая публикация его поэзии на родине. Будучи широко известным ученым и профессором ЛГУ, **Максимов** одновременно является «рукописным», известным только в неофициальных кругах поэтом, выпустившим в 1983 г. под псевдонимом Игнатий Карамов сборник стихов в лозаннском издательстве «L'Age d'Homme». В 1989 г. (через два года после смерти ученого) выйдет очередной блоковский сборник, где поэзия **Максимова** будет уже собственно предметом отдельного исследования, причем выполненного одним из самых крупных отечественных филологов **Владимиром Топоровым**.

В издательстве «Прогресс» выходит книга известного американского психоаналитика Эриха Фромма «Иметь или быть?»

31 Это первый перевод **Фромма** на русский язык, и он выходит с сокращениями — испытанный прием, позволяющий обойтись с текстом по редакторскому и цензорскому разумению. Перевод предваряет вступительная статья «Искания и заблуждения Эриха Фромма», в которой расставлены «правильные» акценты и «критически» пересказано содержание книги (для этой цели и были предназначены всевозможные предисловия, послесловия, комментарии и прочие обрамления). Высказывания **Фромма**, к примеру, о том, что «ранние социалисты и коммунисты от Маркса до Ленина не имели никаких конкретных планов построения социалистического или коммунистического общества», или о том, что «социализм несовместим с бюрократией, с ориентацией на потребление, с тем материализмом и рационализмом, которые характеризуют как советскую, так и капиталистическую систему» — заботливо снабжены ссылками на указующее предисловие. «Иметь или быть?» — книга о двух модусах человеческого существования, обладании и бытии, рассмотренных в отношении природы, «других» и «самого себя». Одной из основных позиций здесь является тот самый «приоритет общечеловеческих ценностей» — над экономическими, производственными, государственными, не говоря уже, разумеется, о классовых. По **Фромму**, всем видам антагонизмов в обществе следует предпочитать поиск форм солидарности. Кстати, именно **Фромм**, задолго до появления сюжета

Эрих Фромм

Седьмой Блоковский сборник Тартуского университета

«разрядки» в мировой политике, говорил и писал о ней в своих научных работах. Более того, осенью 1962 г. он приезжал в Москву и присутствовал в качестве наблюдателя на конференции по разоружению. В 1990-е гг. будут переведены почти все ключевые произведения **Фромма**. Многие из них прочно войдут в списки обязательной литературы университетских курсов по социальной психологии и философии – прежде всего «Бегство от свободы» и «Анатомия человеческой деструктивности». Последняя книга содержит один из самых блестящих примеров истребления тиранов с помощью психоанализа – очерк «Адольф Гитлер – клинический случай некрофилии». Следы влияния изложенной здесь концепции будут очевидны в фильме **Александра Сокурова** *Молох*.

В издательстве «Мысль» выходит монография Игоря Пантина, Евгения Плимака и Владимира Хороса «Революционная традиция в России: 1783 — 1883 гг.»

32 Это событие не только – и не столько – для историков «общественной мысли» и «революционного движения»: книгу широко обсуждает «научная интеллигенция», хотя, с точки зрения собственно исторической, монография не отличается новаторством. Причина повышенного интереса кроется в неприкрытом разрыве авторов с традициями позднесталинистской историографии, а также в их критическом настрое по отношению к самому предмету исследования. «Революционная традиция» предстает не «русской» и даже не «российской», а лишь имеет место быть «в России». Авторы напоминают, что ни **Радищев**, ни декабристы, ни социалисты середины XIX в., ни народники (не говоря о марксистах) не были сугубо местным явлением, а сформировались «на фоне общеевропейского исторического движения». Специфика «страны второго эшелона развития капитализма» наложила на нее неизгладимый отпечаток, но не исключила из европейского контекста. Книга положит начало дискуссии о т. н. «альтернативности путей исторического развития».

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (6, 9, 11, 14 — 16, 18, 20, 27, 29), Аркадий БЛЮМБАУМ (12, 17, 26, 30), Алексей ВОСТРИКОВ (10, 24), Алексей МАРКОВ (32), Александр СЕКАЦКИЙ (1 — 3, 7, 13, 19, 21 — 23, 28), Вера СМИРНОВА (4, 8, 25), Александр ТАВРОВСКИЙ (31), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (5)

резюме

Умонастроение советского народа во второй год горбачевской эры определяется, с одной стороны, ожиданием перемен, а с другой – неверием в их возможность. Завоевания зрелого социализма кажутся незыблемыми. Нишу философии официально занимают две близкородственные дисциплины – диамат и истмат. Студенты всех вузов конспектируют ленинские работы, чтобы получить зачет; впрочем, занимаются этим не только студенты, но и школьники, курсанты и военнослужащие срочной службы. В МГУ защищают докторскую диссертацию по научному коммунизму, где объясняется, чем руководящая роль партии отличается от ее же направляющей роли. Там же проходит любопытный диспут: сохранит ли КПСС свою ведущую роль в международном рабочем движении, если социалистическая революция победит в США? Или в этом случае передовым отрядом станет американская компартия?

Ленинские комнаты, ежедневная политинформация, стенгазеты – привычные аксессуары советской повседневности; курс на ускорение и маячащая на горизонте перестройка пока не идут дальше требований вернуться к ленинским нормам (очиститься). Но под дымовой завесой показной лояльности продолжается духовная жизнь с характерными для нее исканиями, еще не слишком изменившимися со времен XX съезда.

В сообществе профессиональных философов преобладает интерес к философии науки. Книга **Томаса Куна** «Структура научных революций» по индексу цитирования лишь немногим уступает произведениям **Маркса – Энгельса – Ленина**. Ближайшей к философии дисциплиной остается физика (и естествознание в целом), тогда как философская мысль Запада обращена преимущественно к проблеме текста.

Продолжается практика сокращенных переводов и выборочных публикаций; доступ к текстам сам по себе расценивается как знак интеллектуального авторитета. Большой популярностью пользуются авторы, сумевшие приспособить эзотерический язык **Маркса** для выражения взглядов, весьма далеких от марксизма. Такие виртуозы «темного слова» как **Генрих Батищев** и **Мераб Мамардашвили** являются кумирами философских аудиторий, их популярность среди студентов огромна. Впрочем, успех сопутствует и различным вариантам «фиги в кармане»: философы гордятся опубликованными статьями, в которых удалось не сослаться на решения очередного съезда и ни разу не процитировать классиков марксизма-ленинизма.

Академическая философия все еще очень далека от господствующих умонастроений советской интеллигенции, авторитет диссидентов и операторов котельных намного превосходит скромное обаяние дипломированных философов и профессоров гуманитарных дисциплин.

Горбачев придает исключительное значение академическим учреждениям, поскольку именно ученые, по его убеждению, призваны помочь в разработке модели реформ. Однако не привыкшие к самостоятельности ученые и философы лишь повторяют партийные постановления о необходимости «ускорения». Если в эпоху «застоя» казалось, будто реформ хотят все, кроме высшего политического руководства страны, то теперь выясняется, что привычка к «стабильности» слишком сильна не только у тех, кто впрямую

«обслуживал» режим, — целый ряд институций, на которые хотела бы опереться в своих реформах власть, стремятся к сохранению статус кво. На фоне пустых заклинаний о верности новому курсу (что так раздражает генсека) выделяются отдельные ученые, такие как академики **Леонид Абалкин** и **Татьяна Заславская**, предлагающие конкретные и подчас неортодоксальные пути выхода из кризиса. Впрочем, через короткое время становится очевидно, что и они не понимают реального положения дел. На общественно-экономическую сцену выходят не связанные с Академией публицисты. Проявляется характерная тенденция перестроечных лет: публикации в «толстых» журналах по «смелости» обгоняют науку. Назначение на редакторские посты либералов (**Ивана Фролова**, **Сергея Залыгина**, **Григрия Бакланова**) маркирует начало этого важнейшего процесса. «Толстые» журналы оказываются более мобильными, чем косные академические структуры.

Именно они предлагают и новые революционные публикационные планы, куда входят непечатные, запретные авторы, которые на ближайшие несколько лет окажутся в сфере повышенного общественного внимания. Однако пока журнальный бум — в самом начале.

Филологическая жизнь в 1986 г. ничем не отличается от прежних лет. Для журналов «Русская литература» и «Советская литература» актуален все тот же набор имен: **Пушкин**, **Лермонтов**, **Тургенев**, **Чернышевский**, затем — **Горький**, **Федин**, **Тренев**, **Фадеев**, **Шолохов**. Отмечаются все те же официозные юбилеи, проводятся те же многодневные конференции, смысл которых давно уже никому не ясен. В психологии тоже пока не происходит заметных перемен — за исключением редких, очень выборочных публикаций (**Фрейд**, **Фромм**), которые, впрочем, нисколько не влияют на официальную научную жизнь.

Интеллигенция бережет свой духовный оазис и строго соблюдает установившуюся иерархию ценностей. Список нужных книг, фильмов и спектаклей выполняет функцию пароля, определяющего, кто свой, а кто чужой. Среди книг по-прежнему выделяется «Игра в бисер» **Германа Гессе**, вышедшая уже во втором переводе (**Сергея Аверинцева**). В этом же ряду — многочисленные китайско-японские средневековые тексты, которые у всех на слуху. Охотятся за недавно вышедшим томиком средневековой студенческой поэзии. Гордятся полнотой библиотек.

Общая скудость и дозированность духовного пайка порождает феномен крайне причудливой совместной эрудиции. В стране проживает неслыханное количество ценителей поэзии эпохи Мин и знатоков «Махабхараты». Всякое свежее дуновение, в какой бы сфере культуры или отрасли знаний оно ни происходило, вызывает интерес далеко за пределами круга специалистов. Характерным примером является социология. В общественном сознании социология занимает нишу интеллектуальной новации (вытеснив оттуда кибернетику) — что само по себе обеспечивает ей устойчивое внимание. В публикуемых книгах и сборниках содержатся в основном сугубо специальные работы, посвященные методологии эмпирических (полевых) исследований и методам математической обработки данных. Однако и они раскупаются, обсуждаются и занимают почетное место на книжных полках рядом с «Поэтикой ранневизантийской литературы» **Аверинцева** и томиками «Трудов по знаковым системам» Тартуского университета. Среди бестселлеров мыслящего сословия значатся «Максим и Федор» **Владимира Шинкарева** и «Москва — Петушки» **Венедикта Ерофеева**. Популярность латиноамериканской прозы идет на убыль (исключение — **Борхес**).

Частью официальной культуры к 1986 г. становится авторская песня: концерты бардов собирают полные залы, один за другим проходят многочисленные фестивали. **Толстых** публикует в «Вопросах философии» статью «Владимир Высоцкий как явление культуры» — из статьи следует, что историческое место **Высоцкого** где-то между **Гегелем** и **Спинозой**.

В рядах теневой оппозиции обнаруживаются первые признаки раскола — выделяется «патриотическая» линия, на которую партия и правительство смотрят достаточно снисходительно. Общество «Память» уже существует, но еще публично не заявляет о себе.

Интерес общества к театральным новинкам не спадает, достать билеты в Театр на Таганке, в «Современник» или Ленинградский БДТ почитается за редкую удачу. Кинолектории переполнены (на фоне максимального спада посещаемости кинотеатров в Европе и США). Для советской интеллигенции ссылка на фильм обладает не меньшей значимостью, чем апелляция к философским системам или политическим протестам: знакомство с миром кино все еще органично входит в структуру общей образованности. **Фассбиндер** и итальянские неореалисты принадлежат к числу властителей дум, не уступают им в этом качестве и отечественные режиссеры, прежде всего **Тарковский** и **Параджанов**. Никто еще не догадывается, что пройдет два-три года, и кинотеатры опустеют, а новое поколение интеллектуалов будет рассматривать кино как факультативное развлечение, сопоставимое с удовольствием от сауны и теннисного корта.

Интеллектуальные предпочтения советской интеллигенции (столь же предсказуемые, как и ее духовные искания) пока еще складываются в некое единое целое — в непревзойденное искусство флирта, где фрагменты образованности (и даже сам факт непризнанности) используются в качестве средств обольщения. Но 1986-й станет последним годом существования этого уникального модуса бытия. Уже в следующем году начнется дискредитация бедности и непризнанности и расслоение монолитного отряда интеллигенции.

Любовь АРКУС, Александр СЕКАЦКИЙ, Аркадий БЛЮМБАУМ

средства массовой информации и пропаганды

Совет Министров СССР принимает программу широкого развития республиканских и местных телецентров. Первые шаги к децентрализации советского телевидения

1 Правительственная программа предписывает создание 67 новых программных студий в провинциях. Изданный в этом же году Указ Гостелерадио СССР предусматривает увеличение ассигнований на развитие местных студий, а также предоставляет им большую самостоятельность. В СССР существовала гигантская, не имеющая аналогов в мировой практике, унифицированная техническая система распространения телевизионных программ. В середине 1980-х гг. (в то время как телезрители в Париже принимали 15 каналов, в Брюсселе – 20, в Нью-Йорке – 30, а в Бостоне – 50) в нашей стране 40% административных центров не имело собственных телецентров (и, соответственно, собственного вещания), первую программу ЦТ смотрели 96% населения (то есть 12 млн. человек не имели такой возможности), два канала – 88%, и только третья часть населения могла принимать три канала (правда, местная программа зачастую дублировала ЦТ)[1]. В 1970-е гг. под предлогом «идеологической нерентабельности регионального ТВ» был закрыт целый ряд местных студий. Смена политического курса приводит к радикальному изменению политики в области вещания. Уже в 1987 – 1988 гг. в СССР будет открыто 7 новых телецентров – в Батуми, Рязани, Степанакерте, Калинине, Владимире, Ставрополе и Могилеве. И все же об информационной революции пока говорить не приходится. О спутниковых антеннах или кабельном ТВ мало кто слышал. Даже сам парк телеприемников у населения – несмотря на повсеместный переход на цветное вещание – в основном черно-белый. (К 1988 г. на 80 млн. телевизоров в стране цветных будет лишь 8 млн.).

январь, 6

Пресса рапортует о достижениях работников Чернобыльской АЭС. «Мирный атом» повинуется курсу ускорения, объявленному партией и правительством

2 Центральная и украинская печать публикует мажорные сообщения о том, что на Чернобыльской атомной электростанции им. Ленина заработали на полную мощность сразу все энергоблоки. «Известия» с воодушевлением пишут, что благодаря ускоренному профилактическому ремонту ЧАЭС «выдает на гора» рекордные показатели. Сообщается, что в повышенных соцобязательствах, взятых к XXVII съезду КПСС, коллектив станции решает перевыполнить план и довести выработку электроэнергии до 29 млрд. киловатт/часов в год. В местной печати, однако, появляются тревожные публикации. Журналистка из Припяти **Любовь Ковалевская** обнародует непарадные подробности ускоренного социалистического строительства «крупнейшей атомной электростанции в мире»[2]. Автор отмечает, что усилия рабочих привели к дезорганизации строительства, что бетона, как и других строительных материалов, все время не хватает, что поступают комплектующие недопустимо низкого качества (в частности, ЧАЭС получила большую партию дефектных контейнеров для хранения отработанного ядерного топлива). Статья теряется среди оптимистических реляций: все газеты заняты рапортами о трудовом энтузиазме и великих свершениях, которые трудящиеся посвящают XXVII съезду КПСС.

январь

Смертельный номер: впервые в программе «Время» — прямые включения из-за рубежа

3 Информационная программа «Время» (эфир в 21.00 по московскому времени) – главная государственная витрина, всесоюзная доска почета и абсолютная шкала ценностей образцового советского гражданина – меняется. Политобозреватель **Борис Калягин** ведет прямые беседы с собственными корреспондентами ЦТ в Вашингтоне (**Владимир Дунаев**), Бонне (**В. Кондратьев**), Риме (**Юрий Выборнов**) и др. Кадры проверены и отлично подготовлены: прямые включения практически неотличимы от записи. Тем не менее, само их появление красноречиво доказывает (нашим и – что особенно важно – зарубежным зрителям) реальность либеральных перемен в СССР. Все больше появляется во «Времени» и критических материалов. Почти за каждым из них обязательно

Диктор ЦТ Вера Шебеко

Политобозреватель «Международного обозрения» Борис Калягин

и немедленно следует продолжение: «приняли меры», «разобрались», «наказали виновных». Непривычной остротой отличаются репортажи созданной в 1985 г. **Александром Тихомировым** выездной редакции «Времени». Однако вскоре после XXVII съезда, хотя официального запрета не последует, сюжеты выездной редакции незаметно исчезнут из эфира. Стилистика «Времени» вновь выровняется. В полном синхроне по трем каналам опять загремят победные реляции, замаршируют комбайны, застучат станки.

январь

Выходит первый номер журнала «Трезвость и культура». Антиалкогольная кампания в СМИП набирает обороты

4 Появление журнала «непосредственно связано с созданием и разносторонней деятельностью Всесоюзного добровольного общества борьбы за трезвость, призванного содействовать широкому развитию антиалкогольного движения в стране» (из обращения редакции к читателям). Журнал войдет в историю исключительно по той причине, что именно здесь в качестве терапевтического чтения для алкоголиков будет впервые напечатана повесть **Венедикта Ерофеева** «Москва – Петушки». Другие «толстые» журналы тоже вносят посильный вклад в святое дело: «Наш современник» открывает рубрику «Клуб трезвости», где вплоть до 1989 г. регулярно будет публиковать материалы со зловеще-интригующими названиями («Тайны трезвого человека», «Алкоголь и мозг» и др.); «Звезда» заводит раздел «Трезвость – норма жизни», точно такой же появляется и в «Молодой гвардии»; «Нева» публикует очерки об алкоголизме советской интеллигенции, о торговле водкой с рук и из-под полы и др. В стороне не остается практически ни одно издание. Газеты заполнены фельетонами, гневными отчетами о том, что и поныне «кто-то кое-где у нас порой...» с поименным перечислением отличившихся. В той или иной степени, «антиалкогольная» тема будет одной из ключевых на протяжении всего года.

январь, 28

ЦК КПСС радеет о гласности и защищает ее первые ростки в печати от ведомственных бюрократов

5 Ничто не укрывается от всевидящего ока. Малы газетенки, да дорого ЦК КПСС горячее желание их сотрудников поспособствовать гласности и демократизации советского общества. В Постановлении о газетах «Водный транспорт» и «Воздушный транспорт» резко осуждаются министерства и ведомства, которые неправильно отреагировали на критику и, вместо того чтобы перестроиться, организовали гонения на редакторов газет. Решено: министру гражданской авиации «строго указать»; «принять решительные меры к повышению уровня критики и самокритики». Вскоре последует еще несколько показательных акций: в апреле ЦК примет «Постановление о статье «Сколько брать на себя?», опубликованной в «Правде»; в июле – «Постановление «О статье «Волокита в разрезе», также опубликованной в «Правде».

На ЦТ выходит «Спутник телезрителя» – анонсы передач и фильмов будущего месяца

6 Поток новых передач обнаруживает потребность в телегиде. **Дмитрий Крылов**, первая шелкова бородушка отечественного ТВ (прежний председатель Гостелерадио строго-настрого запрещал телевизионщикам носить бороды), в манере «Утренней почты» непринужденно вышучивает коллег, зачитывая даже «письмо телезрителя Сережи Шолохова из Ленинграда» (**Шолохов** в долгу не останется). Среди общего пафоса закрытых тем и горячих новостей полувековой давности программа **Крылова** – единственная, которую смотрят не за «что», а за «как». Однако децентрализация телевидения и рождение рекламного рынка не оставит этой получасовой виньетке ни единого шанса: грызущимся за рейтинг каналам не с руки хвалить соседей себе в убыток. Неангажированный телеанонс навсегда уйдет в прошлое в 1990 году, а ее ведущий отправится скитаться по дорогам мира, чтобы вернуться в эфир с новым хитовым циклом «Непутевые заметки».

февраль, 8

В интервью газете «Humanité» Горбачев

7 Центральная пресса публикует ответы **Михаила Горбачева** на вопросы «Humanité». Генеральный секретарь ЦК КПСС отвечает на беспрецедентно острые и конкретные вопросы французской коммунистической газеты: об очередях, о преследовании евреев, о **Сахарове**, о наследии сталинизма, о цензуре, о политзаключенных. Последних,

Михаил Горбачев

Ведущий телепрограммы «Спутник телезрителя» Дмитрий Крылов

Журнал «Трезвость и культура»

впервые оглашает «вольную», пожалованную прессе

по утверждению **Горбачева**, в СССР нет («За убеждения у нас не судят»). «Сталинизм» – понятие, придуманное противниками коммунизма, и широко используется для того, чтобы очернить Советский Союз». Политический лидер СССР отрицает революционный характер своих реформ, настаивая, что их задача – «придать мощное ускорение делу, начатому большевистской партией почти 70 лет назад». Однако в интервью сформулирована совершенно новая концепция в отношении прессы: партия, как можно понять из слов ее Генерального секретаря, слагает с себя функции прямого руководства СМИП: «Отбор произведений для публикации, их редактирование, сокращение и т. д. – это дело самих средств массовой информации и книгоиздательств». В ведении цензуры, как декларирует **Горбачев**, остаются лишь военные и государственные тайны, а также отслеживание порнографии, пропаганды насилия и войны.

февраль, 13

«Правда» публикует материал Татьяны Самолис «Очищение». На сей раз объектом критики становятся партийные работники. Статья не вызывает восторга в правящих кругах

8 Критика – и это регулярно подчеркивается – приветствуется и поощряется. Однако – и об этом нужно догадываться по умолчанию – не всякая. Те, кому это не до конца ясно, сами становятся ее объектом – «за допущенные излишние обобщения». Публикация **Татьяны Самолис** вызывает недовольство **Егора Лигачева** и будет осуждена на XXVII съезде. Ошибка автора в том, что она расценила курс партии на перестройку как «выдающийся шаг в стремлении очиститься от тех партийцев, которые наносят материальный и моральный вред обществу». Статья строится как обзор читательских писем. В одном из них предлагается «восстановить в нашей партии закон о периодической чистке». В другом отмечается, что «партийные, советские, профсоюзные, хозяйственные и даже комсомольские руководители подчас объективно углубляют социальное неравенство, пользуясь всякого рода спецбуфетами, спецмагазинами, спецбольницами и т. п.». Такое советская печать позволяет себе впервые и – после принятых мер – еще долго не повторит подобной вольности.

февраль

Главному редактору «Советской России» Михаилу Ненашеву предлагают возглавить Госкомиздат. Газете суждено превратиться в оплот реакции

9 «Советская Россия» именно при **Михаиле Ненашеве** (в 1978 – 1986 гг.) стала одной из самых читаемых газет суровой предперестроечной поры. Каким-то образом ей удалось стать неким островком незапланированного дикорастущего либерализма (в отличие от «Литературной газеты», руководимой **Александром Чаковским**, – ту, скрепя сердце, назначили на роль «человеческой» газеты, санкционировав некоторое вольнодумство, разумеется, «в рамках» и до известных пределов). «Советская Россия» после ухода **Ненашева** станет одной из самых одиозных центральных газет, оплотом реакции, рупором главного консерватора **Егора Лигачева**. Именно здесь будет опубликовано письмо **Нины Андреевой**, гневные «отклики трудящихся» и погромные обличения нарождающейся независимой прессы. Название одной из таких статей – «Оборотни не любят света» – заставит вспомнить приснопамятную фразеологию конца 1940-х гг.

февраль

12-й этаж Останкинского телецентра, где находится наиболее прогрессивная на ЦТ Молодежная редакция (руководитель Эдуард Сагалаев), потрясает основы центрального вещания: выходит первый выпуск программы «12-й этаж»

10 Выпуски программы идут в записи и тщательно монтируются. Тем не менее, она немедленно становится знаменитой, ибо обнаруживает степень свободы, ранее на ЦТ немыслимую. И дело даже не в появлении здесь многих до сих пор «неэфирных» музыкальных групп; и не в остроте обсуждаемых тем, вполне отвечающих эпохе ранней гласности. Сама форма открытой, живой дискуссии, то и дело вскипающей спором, чреватой неподдельным конфликтом – небывалое новшество на нашем экране, фактически – первое отечественное ток-шоу. Передача использует модную в 1986 г. технику «телемостов». Она соединяет гораздо менее удаленные друг от друга точки, чем Вашингтон и Москва, однако разрыв между вовлеченными в разговор аудиториями едва ли не больший, чем между представителями двух враждебных миров. На лестницу непарадного подъезда ДК им. Курчатова приглашается молодежь – в том числе и такого внешнего вида, за который недавно можно было попасть в камеру отнюдь не телевизионную. Средний возраст

Михаил Ненашев

Телепрограмма «12-й этаж»

гостей в студии (чиновники, руководящие партийные работники, журналисты) — 41 год, средний возраст тех, кто собирается в ДК, — 16,5. Само появление в эфире такой «Лестницы» оказывается по тем временам достаточным основанием для того, чтобы цикл «12-й этаж» вошел в историю.

февраль

Автор программы «Проблемы — поиски — решения» Лев Вознесенский получает премию Союза журналистов. Несколько лет назад за ту же передачу он был отстранен от эфира

11 В канун XXVII съезда КПСС резко меняется отношение к программе **Льва Вознесенского** «Проблемы — поиски — решения». Появление в 1980 г. в прямом эфире этой первой после огромного перерыва общественно-политической передачи воспринималось почти как революция. Председатель Гостелерадио **Сергей Лапин** революции этой, разумеется, не одобрял, и программа подолгу не выходила в эфир. В 1984 г., при **Черненко, Вознесенскому** не дали сделать ни одного выпуска. Зато теперь, высочайше одобренная, передача становится своего рода знаменем перестройки на ЦТ. Выходит несколько раз в месяц, на каждом совещании приводится в качестве наглядного примера демократизации и гласности на телевидении, становится образцово-показательной. Новую прямую передачу редакции научно-популярных и учебных программ «Родительский день — суббота» проводят даже в той же самой студийной выгородке. По ее образцу сделана и прямая программа международников «Резонанс».

февраль, 25

По всем программам ЦТ и Всесоюзного радио, по системам Интервидео и Евровидео в прямой трансляции идет открытие XXVII съезда КПСС

12 Прямые трансляции съездов, собирающие у теле- и радиоприемников зрителей больше, чем чемпионат мира по футболу, еще впереди. Пока все по-старому: в дни работы XXVII съезда в эфир передаются заранее подготовленные репортажи «о важнейших событиях съезда». Газеты, обычно черно-белые, по торжественному случаю украшают первые полосы праздничными красными «шапками»: «XXVII съезд Коммунистической партии Советского Союза», «Жить и работать по-ленински!» и др. В резолюции съезда по политическому докладу ЦК будет отмечено, что партия «рассматривает ТВ, радио и печать как мощный идеологический инструмент гласности и общественного контроля». Предусматривается увеличение производства радиоприемников в 1,4 раза, цветных телевизоров — в 1,6 раз. К концу пятилетки постановлено обеспечить практически повсеместный прием двух программ ТВ.

март

Программа Ленинградского телевидения «Телекурьер» отмечает год со дня первого выхода в эфир

13 Ленинградская студия, еще до начала перестройки известная своим посильным вольнодумством и некоторой игривостью в творческих решениях, весной 1985 г. выпустила передачу «Телекурьер» — по духу своему принадлежавшую уже совершенно иной эпохе. Оранжевый рафик, расписанный телефонами программы, весь день колесил по городу в поисках новостей, для того чтобы этим же вечером выдать их разномастную россыпь в эфир. Живая обратная связь со зрителем, раскованные, небанальные, подчас курьезные этюды городской жизни, ничуть не обремененные официозом, а также небывало поздние выходы в эфир (кончались выпуски далеко за полночь, почти синхронизируясь с реальным временем) — всего этого раньше не могло быть на советском телевидении. Именно в «Телекурьере» состоится дебют на телевидении **Светланы Сорокиной**, будущей звезды отечественного телеэкрана.

апрель

«По собственному желанию» подает в отставку главный редактор журнала «Огонек» Анатолий Софронов

14 **Анатолий Софронов** — бессменный главный редактор «Огонька» с 1953 г., обладатель образцовой биографии, которую трудно было бы выдумать: сын начальника полицейского управления, выдвиженец начала 1930-х гг., активный участник борьбы с космополитизмом, дважды лауреат сталинских премий, неутомимый организатор масштабных кампаний по литературной и политической травле видных деятелей культуры (**Синявский — Даниэль, Солженицын** и др.), крупных явлений культурной жизни («Новый мир» **Александра Твардовского**), художественных направлений и течений (абстрактная живопись), а также отдельных советских граждан, обладающих «сомнительным

На съемках программы «Телекурьер»

Телепрограмма «Проблемы — поиски — решения»

прошлым» или «сомнительными связями» (**Лиля Брик**). По поводу отправки ветерана на заслуженный отдых в самом Кремле разгорались конфликты, но отстоять **Софронова** поклоннику его таланта **Егору Лигачеву** не удалось.

апрель, 30

После Чернобыля советская пресса на некоторое время забывает о гласности. Первое сообщение публикуется через 4 дня после катастрофы

15 В рубриках «От Совета Министров СССР» появляется краткое сообщение об аварии на Чернобыльской АЭС. С первой же минуты ясно, что катастрофу скрыть невозможно, но советская пресса информирует о ней примерно так же, как в 1983 г. – об уничтожении южнокорейского самолета. Первая информация публикуется 30 апреля, через четыре дня после взрыва; 4 мая – заметка о посещении района катастрофы **Рыжковым** и **Лигачевым**, 5 мая – сообщение о гибели двух человек. Далее – старейший «правдист» **Юрий Жуков** начнет широкомасштабную кампанию по противодействию «истерии вокруг аварии» в западных СМИ. Западной общественности напомнят о том, что с каждым может случиться («У них был Челленджер, а у нас – Чернобыль») и все не без греха (перечисление аварий на западных АЭС). Но гласность обязывает: 8 мая в газетах – отчет о пресс-конференции в МИДе, а 14 мая (через полмесяца после аварии!) по ЦТ выступит **Горбачев**. Сам факт прямого обращения главы государства к советскому народу беспрецедентен. Но в течение еще очень долгого времени масштабы катастрофы будут всячески преуменьшаться. В многочисленных публикациях и телерепортажах главной темой станут героизм советских специалистов и добровольцев, всенародная помощь пострадавшим, рекордная быстрота ликвидации последствий.

июнь

Выходит первый номер журнала «Огонек», подписанный новым главным редактором Виталием Коротичем. В первые же месяцы журнал станет самым популярным изданием в стране

16 Украинский поэт и переводчик, секретарь СП **Виталий Коротич** меняет политику журнала круто и сходу. В первом же номере, еще не подписанном им как главным редактором (№ 17), напечатана подборка стихов **Николая Гумилева**, сопровожденная предисловием первого секретаря СП СССР **Владимира Карпова**. К изумлению киоскеров, журнал раскупают пачками – отныне и на несколько лет охота за свежим номером «Огонька» станет одной из примет начала перестройки. Политическая острота журнала, равно как и публикации на животрепещущие социальные темы, вызовут беспрецедентный рост его популярности и тиражей. Своего рода манифестом нового направления издания будет публикация мемуаров **Юрия Трифонова** (№ 44) о травле **Твардовского**. Договаривая недоговоренное «оттепелью», журнал напечатает запрещенные главы мемуаров **Эренбурга**, открытое письмо **Федора Раскольникова Сталину**, книги советских невозвращенцев. В нем появится и первая, еще очень робкая статья о диссидентах 1970-х гг., где, впрочем, будут обойдены вниманием все сколько-нибудь значимые фигуры. **Евгению Евтушенко Коротич** поручит вести в журнале антологию русской поэзии XX века, позднее изданную («Строфы века»), и заново соберет на групповой фотографии культовых поэтов «оттепели». Смена курса проявится и во внешнем виде журнала: на цветных вкладках классику и бесконечную лениниану разбавят, а после и вовсе вытеснят импрессионисты, художники «серебряного века», затем – русский авангард. Позже со второй страницы обложки исчезнут орден Ленина и лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Чем дальше, тем больше «Огонек» будет затрагивать табуированные современные темы: банды «люберов», казанские ОПГ, наркотики. Литературную критику подменит публицистика. «Огонек» быстро станет синонимом перемен, трибуной либеральной мысли (в основном шестидесятнического толка), переведенной на доступный народу язык.

июль

Владимира Познера приглашают на ЦТ в качестве

17 «Новое мышление» и новая международная политика диктуют телевидению новый социальный заказ. Срочно требуются передачи, которые, не нарушая идеологической девственности СМИП, создадут эффект прямого, ранее немыслимого контакта «простых людей» СССР и США, наглядно проиллюстрируют модный штамп «народная дипломатия». Осуществить эту благородную миссию приглашен один из опытнейших советских

Виталий Коротич

Владимир Познер

политического обозревателя. В ближайшее время он проведет серию телемостов «СССР — США»

«пропагандистов с человеческим лицом», космополит и интеллектуал **Владимир Познер**. (Он вел первый в истории телемост между молодыми американцами из Лос-Анджелеса и их советскими сверстниками у «Останкина», состоявшийся 5 сентября 1982 г.) Поначалу телемосты **Познера** довольно консервативны: отобранные участники пугливо дают отпор «вражеским провокациям». Телемост между женщинами Бостона и Ленинграда дарит миру бессмертную фразу «У нас секса нет». Тем не менее, эти программы, безусловно, играют свою роль в очеловечивании «потенциального противника», становятся для нашей аудитории робкой школой самостоятельной мысли и свободной речи. В 1987 г. последует построенный по тому же принципу «вопрос-ответ» цикл «Донахью в СССР» с участием знаменитого американского телеведущего, в 1988 г. – ответный цикл **Познера**, снятый им в США. В эти же годы регулярно выходит программа «Воскресный вечер с Владимиром Познером». В 1989 г. по итогам социологического исследования «Политические обозреватели и комментаторы информационных передач ЦТ в оценках московской аудитории» **Владимир Познер** будет признан тележурналистом № 1. На протяжении последующих пятнадцати лет, выступив с немалым числом проектов (в том числе вполне коммерческих, вроде «Человека в маске», который ранее показался бы несовместимым с обликом интеллектуала **Познера**), он будет оставаться неизменным и бесспорным символом нового российского телевидения со всеми его плюсами и минусами, нашим своего рода «электронным Эренбургом».

июль, 30

Первая программа ЦТ начинает показ итальянского шестисерийного фильма «Спрут»

18 До «сериального бума» еще далеко, но и здесь ощутимы перемены: со времен популярнейших польских *Ставки больше чем жизнь* и *Четырех танкистов...* и незабываемой английской *Саги о Форсайтах*, по нескольку раз в год сменяли друг друга лишь серии *Вечного зова* с перерывом на *Тени исчезают в полдень* того же автора. На этом привычном фоне многосерийный *Спрут*, повествующий о борьбе доблестного комиссара Каттани с итальянской мафией, рождает по вечерам эффект «пустых улиц» (так бывало лишь в первые трансляции *Семнадцати мгновений весны*). А в декабре состоится премьера английской многосерийной экранизации *Джен Эйр* с **Тимоти Далтоном** в главной роли. Информацию о показе фильма «Советская культура» сопроводит аннотацией следующего содержания: «Джен Эйр – натура сильная, независимая. Она предстает на экране носительницей стихийного протеста против социального угнетения, пламенной защитницей равенства женщины в семье и в трудовой деятельности». Грядут времена рабыни Изауры – выдающегося борца за права угнетенных.

август, 24

Выходит первый номер «Московских новостей», подписанный новым главным редактором — Егором Яковлевым

19 Назначение главным редактором «МН» **Егора Яковлева** – знаковое событие. Любое издание, которое возглавлял этот историк и журналист, он обязательно доводил до конфликта с властью, а себя обрекал на очередную опалу. В начале 1960-х гг. был снят с поста заместителя главного редактора подмосковной газеты «Ленинское знамя» за критику сельскохозяйственной политики **Хрущева**, в 1968 г. – с поста главного редактора журнала «Журналист» за публикацию «ревизионистского» чехословацкого Закона о печати. На новом посту он останется верен себе. Во-первых, превратит бледное пропагандистское издание, выходившее на иностранных языках и читаемое разве что учениками языковых школ, в одну из самых популярных газет страны. Во-вторых, поставив его на службу перестройке, и пройдя вместе с **Горбачевым** весь круг иллюзий и разочарований, через четыре года превратит его в орган радикальной оппозиции курсу самого реформатора. В том, что перестройку на Западе станут воспринимать всерьез, яковлевская заслуга огромна: он был дважды удостоен звания «Лучшего журналиста Европы». В том, что **Горбачев** потеряет-таки кредит доверия у демократов, яковлевский вклад несомненен: его газета не простит Президенту ни одного отклонения от демократического курса. Именно у редакции «МН» в 1988 – 1991 гг. будут собираться сторонники

Егор Яковлев

Телесериал *Спрут*

реформ, именно там будут жечь номера «Правды» с антиельцинской статьей. Эволюция газеты начнется публикацией (пусть дополненной полемическим комментарием) письма непримиримых диссидентов-эмигрантов «Пусть Горбачев предоставит нам доказательства». Завершится — заголовком на первой полосе после вильнюсской бойни в январе 1991 г.: «Преступление режима, не желающего отдавать власть». По сей день имя **Яковлева** — синоним активной демократической журналистики, оппозиционной и к ГКЧП (выход «Общей газеты» в августе 1991 г.), и к режимам **Бориса Ельцина** и **Владимира Путина** (смещение **Яковлева** с поста директора ВГТРК в 1992 г. за репортаж об осетино-ингушском конфликте; создание и руководство «Общей газетой»; всероссийские акции протеста против нарушений свободы слова). Именно способность к радикальному обновлению, готовность всякий раз отказываться от иллюзий и заново пленяться ими, обеспечит **Яковлеву** авторитет среди всех без исключения поколений и кланов российской журналистики. Пока история «Московских новостей» только начинается. Уже через несколько месяцев **Яковлев** начнет подлинную революцию в газетном деле: он первым вернет в газету понятие «новости», введет в профессиональный обиход новую профессию «колумнист», изгонит пропагандистские штампы, сделает рубрикацию строгой и осмысленной. Помимо всего прочего, именно «Московские новости» заставят вспомнить о таком давно забытом явлении, как «позиция газеты».

сентябрь, 13

После четырнадцатилетнего перерыва в эфир возвращается КВН. Третье рождение молодежной политсатиры

20 Клуб Веселых и Находчивых возник в начале 1960-х гг. в качестве особой субкультуры советского студенчества — сословия испытанных остряков, хохмачей и чудил. Зубры государственной сатиры и юмора дореволюционной выделки, наследники оперетки и конферанса из сада «Аквариум» или «Эрмитаж», к тому времени поистрачены войной, инквизицией и возрастом — им на смену пришли стриженые очкарики в белых рубашках, образцом юмора почитающие **Херлуфа Бидструпа**, **Джерома Клапку Джерома** и похождения Великого Комбинатора. 8 ноября 1961 г. конкурс «студенческих капустников» вышел в эфир. Во всем наследуя младореволюционному идеалу, новый «театр» перенял эстетику агитпоездов (живые картины, устные монтажи, политбои, выкрики и пикировка с залом) — но до поры каламбурил лишь на традиционные темы «Зеленого портфеля»: студком, сопромат, хвосты, дикари-людоеды, нью-васюки, профессор-лопух. Попытка освоения более серьезных территорий в 1972 г. привела к роспуску клуба и дальнейшему прозябанию будущего телеакадемика **Александра Маслякова** в передачах серии «А ну-ка...». Реформация заново мобилизует неравнодушное студенчество на «вилы в бок» дуракам, чумакам, гардемаринам, рабыне Изауре и руководящей роли КПСС (незабвенное «Партия, дай порулить!»). Наиболее отличившиеся команды — Клуб Одесских Джентльменов, МИСИ, Днепропетровский и Донецкий госуниверситеты — со временем составят костяк регулярного юмористического вещания на ОРТ и ТВ-6. Саму игру также ожидает постепенная профессионализация и превращение в род доходного бизнеса.

октябрь, 24

Программа «Что? Где? Когда?» впервые выходит в прямом эфире. С 1987 г. — регулярно в прямой трансляции

21 В советские времена азартная дуэль избранных эрудитов с ехидной страной была заповедной нишей умников и умниц, высокоблагородным игорным домом (само появление рулетки на телеэкране в 1975 г. воспринималось как откровение). Всенародная известность **Станислава Еремина**, **Александра Бялко**, **Никиты Шангина**, **Нурали Латыпова**, **Милы Герасимовой** исподволь возвращала стоимость многократно скомпрометированной идеи высшего образования. Новшество (прямой эфир) не произведет на зрителей особого впечатления: никому не мешало, что знатоки думали, выигрывали или продували игру в записи. Но красоту сеанса одновременной игры шестерых со всеми убьет новая жизнь: уже через год на гастрольном турне в Софии знатоки будут разыгрывать дорогие супербинокли, транзисторы, расписные блюда из Узбекистана, к тому же подаваемые в качестве рекламы производителей.

Владимир Ворошилов

Александр Масляков

ноябрь, 10

«Музыкальный ринг» впервые выпущен на ЦТ

22 Программа возникла на Ленинградском ТВ в 1984 г. как рубрика молодежной передачи «Горизонт»; слухи о ней ползли по стране, поэтому популярность «Музыкального ринга» на ЦТ была обеспечена. Передача выгодно отличается от прочего муз. вещания живой и необычной формой: прежде собственно концертное исполнение сопровождалось лишь цоканьем каблучков **Светланы Моргуновой** и дикторским торжественным объявлением номеров (праздничные концерты в Колонном зале Дома Союзов) или нехитрым конферансом популярных ведущих («Утренняя почта», «Музыкальный киоск»). Теперь исполнители в студии встречаются с публикой, которая может задавать любые вопросы или даже вступать с ними в словесный поединок (отсюда – название передачи). Первый же выпуск «Ринга» на ЦТ – с **Валерием Леонтьевым** – вызывает огромный резонанс. Звездным часом «Ринга» становится передача об «Аквариуме». За два года на «Ринге» выступят 26 популярных исполнителей. Зачастую самые острые моменты в дискуссиях вырезают, в песнях особо опасные места стирают или заглушают аплодисментами. Существует изменчивый список запрещенных имен, многие передачи по ЦТ не показаны – о «Поп-механике» **Сергея Курехина**, «Телевизоре»; программа с **Константином Кинчевым** вообще снята с эфира, с требованием немедленно стереть запись с «этими фашистскими молодчиками». Всему этому придет конец, когда в апреле 1988 г. передача начнет выходить по ЦТ в прямом эфире.

ноябрь

Михаил Полторанин возглавляет «Московскую правду»: формирование ближнего круга доверенных москвичей

23 Недавно избранный первым секретарем МГК КПСС **Борис Ельцин** назначает руководителем главной столичной газеты «правдиста» **Михаила Полторанина**. Замшелый коммунхозовский бюллетень меняется на глазах: новый главный резко сокращает занимавший четверть газеты международный блок – заповедник ТАССовского официоза, вводит обозрение поп-музыки «Октава», учреждает партийный спрос и народный правеж. Газета вслед за патроном обрушивается на практику распределения загранпутевок, подозрительное стягивание элитных спецшкол к министерским кварталам, первой сообщает о регулярных дебошах в ЦПКиО на День пограничника. Ноябрьская (1987 г.) отставка **Ельцина** поставит крест на реформе газеты. **Полторанин** пересидит шефа всего на два месяца и уже в январе вольется в его теневой кабинет, чтобы в 1990 г. возглавить республиканское министерство печати и информации. Наутро после его ухода «МП» опубликует материалы «Быть молодым до 70 лет», «Тепло обратного контакта» и заведет новую рубрику «Садовый участок».

декабрь

Премьера на ЦТ документального фильма Марины Голдовской «Архангельский мужик» — пионера, символа и флагмана новой перестроечной документалистики

24 Документальная афиша ЦТ 1986 г. еще вполне традиционна. Среди премьер: трехмесячный марафон фильмов всех союзных республик «Навстречу XXVII съезду КПСС», картины с манящими названиями *На крутом переломе* (о самом съезде), *На афганской земле* (о воинах, выполняющих свой интернациональный долг), *Годы тревог и борьбы. 1907 – 1917* (продолжение телесериала *Владимир Ильич Ленин*), новый цикл к семидесятилетию Великого Октября *Истории немеркнущие строки* и т. п. Августовская премьера – *Чернобыль: два цвета времени* – не нарушает этого ряда. Почти единственный прорыв документального телеэкрана этого года: показ в рамках программы «Камера смотрит в мир» американского фильма *Русские здесь* – первое появление на советском ТВ наших эмигрантов, предваренное, правда, строгим комментарием **Генриха Боровика.** На этом фоне демонстрация фильма **Голдовской**, чутко и одной из первых уловившей новый социальный заказ на критику отдельных ведомств как противников перестройки, – почти революция. Против показа картины о **Николае Сивкове**, пытающемся создать свой сельхозкооператив, выступают архангельские обкомовцы. Анонсированный повтор фильма по настоянию первого секретаря Архангельского обкома заменен соревнованиями по фигурному катанию, но шум в печати вынуждает ЦТ все же повторить картину. За переменами в судьбе **Сивкова**, как за полетом **Гагарина**, будет пристально следить

Михаил Полторанин

Телепрограмма «Музыкальный ринг»

вся страна. Не за горами – бум теледокументалистики. Имевшая до 1986 г. мизерную потенциальную аудиторию (3 – 4% , такую же, как концерты классической музыки), она, открывая вслед за печатными СМИ все новые запретные темы, начнет стремительно набирать рейтинг.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (14), Дмитрий БЫКОВ (19),
Инна ВАСИЛЬЕВА (1 — 5, 7 — 13, 15, 18, 22 — 24), Алексей ВОСТРИКОВ (16),
Денис ГОРЕЛОВ (6, 20, 21), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (16, 17)

резюме

1986 г. – еще очень советский. Руководящая роль КПСС (и не только в прессе, а и во всей советской жизни) воспринимается как нечто само собой разумеющееся, на нее пока никто не посягает. О сенсационных разоблачениях речь еще не идет. Национальное бедствие такого масштаба, как Чернобыльская катастрофа, по сути, замалчивается и газетами, и телевидением: правду о ее последствиях скажут лишь два-три года спустя. Но в «Огоньке» **Виталий Коротич** сменяет махрового реакционера **Анатолия Софронова**. В «Московские новости» приходит **Егор Яковлев**, и перестроечная журналистика обретает свои основные черты. Разумеется, речь пока не идет о радикальной смене режима, об отказе от марксизма-ленинизма и даже о всей правде. Пока речь идет о свободе критики – и вся пресса 1986 г. полнится призывами к борьбе с зажимом этой критики. Главные мишени для критических стрел – министерства и ведомства, руководители предприятий и чиновники среднего звена. Те, с непривычки, на критику реагируют «неправильно», что вызывает к жизни специальные партийные постановления. 8 февраля **Михаил Горбачев**, повторяя в интервью «L'Humanité» весь набор советской риторики о том, что «сталинизм – слово, придуманное нашими врагами для очернения социализма», заявит тем не менее, что отбор материалов для публикации – дело прессы, и никто ей ничего запрещать и навязывать отныне не будет.

На телевидении, которое до 1986 г. было представлено четырьмя общесоюзными каналами, равно скучными и однообразными (один из них учебный), начинается бурный рост региональных студий: вступает в действие правительственная программа по развитию провинциального вещания (прежде сплошь и рядом маленькие студии закрывались по причине нерентабельности, и большинство городов СССР были своего телевидения лишены). Программа «Время» идет на беспрецедентный шаг – прямые включения из-за рубежа. В 1985 г. создана выездная редакция «Времени» во главе с **Александром Тихомировым**: ее главная задача – подготовка критических материалов из глубинки. Молодежная редакция ТВ, возглавляемая **Эдуардом Сагалаевым** – самым либеральным руководителем за всю историю телевещания – выпускает программу «12-й этаж». Подростки задают вопросы чиновникам, обсуждают волнующие их проблемы, сидя на так называемой «Лестнице», которая надолго станет метафорой свободной дискуссии. Программа идет в записи, что вполне объяснимо, учитывая ее острую тематику; в ней еще хватает обязательного советского лицемерия, но удельный вес его несравним с лавиной острых вопросов и ярких высказываний. Зато в прямом эфире впервые выходит «Что? Где? Когда?» – единственная из передач 1970-х гг., которой удастся сохранить свою аудиторию на последующие десятилетия. В рамках наметившегося сближения с Западом **Владимир Познер** ведет в прямом эфире телемосты со своим американским коллегой **Филом Донахью**. Обсуждаются глобальные проблемы – от любви до разоружения. Программа «Проблемы – поиски – решения», бывшая в 1980 г. символом возрождения общественно-политического ТВ, приносит своему создателю **Льву Вознесенскому** премию Союза журналистов, тогда как прежде приносила одни неприятности.

Печатные СМИ развиваются не в пример медленнее, в них по-прежнему сильна инерция оглядки и перепроверки. Не сбавляет оборотов истерическая антиалкогольная кампания, приведшая к появлению журнала «Трезвость и культура» (последний прославился только публикацией поэмы **Венедикта Ерофеева** «Москва – Петушки»). Фразеология большинства газет остается прежней, официозной, и их еще не делят на «прогрессивные» и «реакционные». Однако в «Комсомольской правде» появляются фельетоны **Олега Жадана**, в «Литературной газете» и «Известиях» – все больше публикаций **Юрия Роста** и **Андрея Иллеша**, в «Московскую правду» приходит **Михаил Полторанин** и становится ближайшим соратником нового секретаря МГК КПСС – **Бориса Ельцина**. Главой Госкомиздата становится **Михаил Ненашев**, возглавлявший до того «Советскую Россию». Газета, казавшаяся довольно либеральной на фоне партийно-советской печати, немедленно превращается в оплот реакции. Так исподволь готовится раскол прессы, которым ознаменуется 1987 г. – год, когда газеты и журналы начнут обретать лица.

Пока же все еще вполне идиллично – общая эйфория сильнее разногласий. Большинство авторов и читателей верит, что договориться можно обо всем – была бы свобода мнений. Скептики, больше всего заботящиеся о сохранении лица, с презрением отзываются о тех, кто «купился». Но фасад театра Ермоловой украшает афиша спектакля «Говори» – по овечкинским «Районным будням». И все говорят. Ничего другого пока не желая.

Любовь АРКУС, Дмитрий БЫКОВ

литература

январь

В журнале «Октябрь» (№ 1) публикуется роман Виктора Астафьева «Печальный детектив»

1 Освещение пока еще запретных для СМИ бытовых тем в поэтике жесткого натурализма делает роман сенсационным. «Печальный детектив», как и вышедший недавно «Пожар» **Валентина Распутина**, читают в транспорте и пересказывают на кухнях, журнал одалживают сослуживцам «на ночь», так как ни в продаже, ни в библиотеках его невозможно найти. Самой читающей в мире аудитории пока еще в диковинку видеть в советском официальном издании то, что, по логике вещей, могло быть опубликовано только в самиздате. Обсуждая роман, люди непроизвольно приглушают голос, а критики все еще пользуются привычным эзоповым языком, облекая в туманные намеки то, что писатель ясно и твердо назвал своими именами. **Виктор Астафьев**, как и многие другие писатели, дебютировавший в провинции, начиная с 1967 г. занимает уникальную позицию в советской литературе: писатель-фронтовик, он ведет «хуторское» существование, не только географически (поначалу в Вологде, затем в Красноярском крае), но и по сути обособляясь от «центра» в широком смысле слова. Все попытки политиков и политиков от литературы «присвоить» **Астафьева** и залучить его в свой лагерь будут терпеть поражение и в советский, и в постсоветский период.

В «Калмыцком книжном издательстве» (Элиста) выходит сборник Исаака Бабеля. После многолетнего негласного запрета имя писателя возвращено в литературу

2 Проза **Исаака Бабеля** издается впервые после двадцатилетнего перерыва. В сборник входят рассказы и роман «Конармия». Писатель был арестован в 1939 г. и расстрелян в 1940 г., сразу после приговора. В 1954 г., благодаря заступничеству **Константина Паустовского**, **Бабель** был официально реабилитирован, а с 1956 г. его имя возвращено в советскую литературу. На первой волне цензурного потепления вышел однотомник «Избранное», через 10 лет вышли еще два однотомника. В конце 1960-х гг. имя **Бабеля** на двадцать лет вновь попало в негласный «черный список». К этому времени, правда, уже переизданы все его произведения — напечатана была даже чудом сохранившаяся, страшная глава из без вести пропавшего романа «Колывушка». Рукопись романа, вместе с другими произведениями **Бабеля**, так и не найдут: при обыске у писателя были изъяты (помимо писем и записных книжек) 24 папки с рукописями. Изыскания в архиве на Лубянке ни к чему не привели. А потому новое о **Бабеле** после 1986 г. будут открывать не издания его неизвестных произведений, а публикации историков и литературоведов, посвященные судьбе писателя в 1930-е гг. и обстоятельствам его гибели. Среди них особенно достоверной представляется книга **Сергея Поварцова** «Причина смерти — расстрел». В конце 1980-х гг. пьесы **Бабеля** вернутся на отечественную театральную сцену; в течение нескольких лет выйдет ряд экранизаций, созданных по мотивам его произведений.

В ереванском издательстве «Молодость Армении» выходит сборник Марии Петровых «Черта горизонта». Творчество замечательного русского поэта впервые представлено в относительно полном объеме

3 Здесь впервые собрано воедино поэтическое наследие **Марии Петровых**, а также ее переводы и воспоминания о ней. **Петровых** — автор ряда лирических шедевров («Назначь мне свиданье на этом свете» и др.) и адресат мандельштамовской «Турчанки», которую **Анна Ахматова** считала лучшим произведением любовной лирики XX в. Как и многие другие поэты-«лишенцы», **Петровых** за невозможностью печатать свои произведения занималась литературными переводами — с армянского, еврейского, литовского языков. Первый маленький сборник поэта, творчество которого высоко ценили **Борис Пастернак**, **Ахматова**, **Арсений Тарковский**, вышел лишь когда ей исполнилось 60 лет — исключительно благодаря усилиям друзей, армянских литераторов. «Черта горизонта» также издана в Ереване, столичным издательствам до **Петровых** дела по-прежнему нет, и в длинном списке кандидатов на «воскрешение из мертвых» очередь до ее тихого имени дойдет не скоро.

Исаак Бабель

СПРАВКА

Приговор о расстреле Бабеля Исаака Эммануиловича приведен в исполнение в гор. Москве 27 I 1940 г.

Акт о приведении приговора в исполнение хранится в особом архиве 1-го Спецотдела НКВД СССР том № 12 лист № 12

НАЧ. 12 отд-ния I СПЕЦОТДЕЛА НКВД СССР
Лейтенант госбезопасности
(КРИВИЦКИЙ)

Справка о приведении в исполнение приговора о расстреле Исаака Бабеля

февраль, 22

Умер Борис Слуцкий

4 В Туле умер **Борис Слуцкий** (род. в 1919 г.) – поэт, участник Великой Отечественной войны. Уже после первой своей публикации (стихотворение «Памятник», «ЛГ») был замечен и благословлен поэтами старшего поколения – **Михаилом Светловым**, **Павлом Антокольским**, **Николаем Асеевым**. В 1950-е гг., наряду с другими создателями «лейтенантской литературы» (**Григорием Баклановым**, **Юрием Бондаревым**, **Виктором Некрасовым**) подвергался ожесточенной критике за «ремаркизм» и «натурализм». Сперва «военный», а затем популярный «оттепельный» поэт-новатор, **Слуцкий** был морально раздавлен подневольным со-участием в деле **Бориса Пастернака**. На протяжении десятилетий оставался одним из самых честных, совестливых стихотворцев эпохи, другом, наставником и опекуном молодых или официально не признанных поэтов (в той или иной форме он принял живое и благотворное участие в судьбах **Виктора Сосноры**, **Анатолия Жигулина**, **Олега Хлебникова**, **Игоря Шкляревского**; о его влиянии на собственное творчество вспоминал **Иосиф Бродский**). Последние десять лет больной поэт провел вдали от литературы. Остался огромный архив: публикация неизданных стихов **Слуцкого** займет несколько лет.

Решением секретариата Союза писателей СССР создана комиссия по наследию Осипа Мандельштама. Объявлена «амнистия» жертвам репрессий

5 Дважды репрессированный и погибший в лагере поэт был нехотя «реабилитирован» литературным официозом лишь в 1973 г., когда вышел единственный однотомник в «Библиотеке поэта», пользовавшийся ажиотажным спросом, несмотря на изрядную «работу» цензуры и редактуры. Юридическая реабилитация растянулась более чем на 20 лет: по делу 1938 г. он был посмертно оправдан в 1956 г., а приговор 1934 г. будет признан незаконным лишь в 1987 г. По всей видимости, стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны», повлекшее за собою первый арест, в первую «оттепель» еще считалось преступлением. Теперь об **Осипе Мандельштаме** вспоминают прежде всего как о «жертве режима», и лишь во вторую очередь – как о великом поэте. Наследие, героически сохраненное в самые тяжелые годы вдовой поэта, **Надеждой Мандельштам**, и многими поименно ею названными в «Третьей книге» друзьями и ценителями, оказывается в руках некой «комиссии» – о которой, впрочем, более никто не вспомнит (вероятно, по причине отсутствия каких-либо заметных деяний, с наследием **Мандельштама** связанных). Разумеется, ни к журнальным публикациям поэта, ни к розыскам утраченной части архива, ни к переизданию знаменитого четырехтомника, подготовленного и изданного в Париже **Глебом Струве** и **Борисом Филипповым**, данная комиссия никакого отношения не имеет. С 24 по 26 февраля проходят первые Мандельштамовские чтения, организованные, разумеется, не комиссией (по принципу «свадебного генеральства» возглавляемой поэтом **Робертом Рождественским**), а знатоком и исследователем творчества **Мандельштама Павлом Нерлером**. В работе чтений принимают участие **Лидия Гинзбург**, **Семен Липкин**, **Сергей Аверинцев**, **Григорий Померанц**, **Михаил Мейлах**, **Вячеслав Вс. Иванов**.

март

В «Неве» (№ 3) опубликован «Человек за письменным столом» Лидии Гинзбург. Последняя представительница русской «формальной школы» открывает новый жанр

6 К названию прилагается подзаголовок: «Из записей 1950-х – 1960-х гг.». Впоследствии **Лидия Гинзбург** опубликует также записи 1920-х, 1930-х и 1940-х гг. – в совокупности эта необычная проза, будучи образцом безукоризненного литературного стиля, зоркости наблюдений над окружающим миром и беспощадного ума, явит бесценный документ «отдельно взятой» человеческой жизни, точно совпавшей по времени с началом и концом советской эпохи. Ученица **Юрия Тынянова** и **Бориса Эйхенбаума**, наследница по прямой русской формальной школы, замечательный вдумчивый литературовед, в 1980-е гг. она прославилась произведениями, написанными в этом, открытом ею, новом жанре и построенными по «коллажному» принципу: вольный монтаж дневниковых записей прошлых лет, позднейших комментариев, миниатюрных эссе и разрозненных размышлений о литературе.

Борис Слуцкий

Лидия Гинзбург

Осип Мандельштам

апрель, 12

Умер Валентин Катаев

7 В Москве умер **Валентин Катаев** (род. в 1897 г.), советский классик, автор романов «Время, вперед!», «Волны Черного моря», повести «Сын полка» и поздней прозы в изобретенном им жанре «мовизма» — ассоциативного потока сознания («Трава забвения», «Уже написан Вертер»), провокативных портретов ушедших современников («Алмазный мой венец»). В историю литературы входит ряд талантливых его произведений, но более всего — выпукло и сочно выраженный в нем тип «советского писателя», со всем присущим этому типу тайным презрением к власти и усердным ей служением, цинизмом и барством, со сложными взаимозачетами обширных списков злодеяний и благодеяний. Его подпись стояла под самыми позорными «коллективными» письмами, без его разгромных статей не обходилась ни одна газетная травля, и в то же время именно он основал журнал «Юность», в котором печатал молодую «оттепельную» прозу и поэзию, где покровительствовал авторам, к концу 1980-х гг. почти в полном составе оказавшимся в эмиграции. В 1986 г. выходит его последняя книга «Сухой лиман», которую критика обходит молчанием. В этом же году в продажу поступает десятитомное собрание сочинений: в книжных магазинах читатели стараются выкупить несколько томов: один из первых, где «Белеет парус одинокий», и один из последних, где «Уже написан Вертер» и «Алмазный мой венец».

май, 14

Первая в СССР публикация Николая Гумилева

8 Со статьи **Евгения Евтушенко** «Возвращение поэзии Гумилева» («Литературная газета») начинается литературная «реабилитация» **Николая Гумилева**. Его стихи публикуют «Литературная Россия» (№ 15) и «Огонек» (№ 17). Как остроумно замечает историк **Михаил Геллер**, «они наконец-то простили Гумилева за то, что в свое время его пришлось расстрелять». В 1921 г. поэт был обвинен в недоносительстве и участии в антиправительственном заговоре. В 1923 г., в неразберихе нэпа, вышел его последний сборник. Начиная с 1938 г. он был официально и безоговорочно запрещен на территории СССР, в начале 1960-х гг. его имя осторожно и с оговорками упоминалось в ряду других представителей Серебряного века. В 1988 г. выйдут в свет сборники его поэзии. В том же году молодой режиссер **Игорь Алимпиев** выпустит документальный фильм *Африканская охота*, в котором тема «смерть поэта» найдет неожиданное воплощение, далекое от прямолинейного перестроечного пафоса. Юридическая реабилитация произойдет лишь в 1990 г. Через 10 лет в Петербурге представители партии молодых монархистов пожелают заявить протест против реабилитации **Гумилева** — им покажется оскорбительным, что участие **Гумилева** в заговоре против большевиков опровергнуто высшими инстанциями.

май

КГБ обеспокоен положением дел в писательской среде

9 Идеологи на Старой площади активно готовятся к писательскому съезду. КГБ, принимая в этой подготовке посильное участие, передает в ЦК «Записку», подписанную **Виктором Чебриковым**, которая призвана «проинформировать» руководящих товарищей о тревожном положении дел на писательском фронте. Документ называется по-старинному: «О подрывных устремлениях противника в среде советской творческой интеллигенции»[1]. В нем указывается, что отдельные писатели, и прежде отличавшиеся идейной неустойчивостью и ранее неоднократно замеченные в ревизионизме, подвергаются усиленной обработке спецслужбами. Указанные писатели, обладая авторитетом в своей среде и некоторой популярностью у народа, могут оказывать негативное воздействие на литературную общественность и широкие слои интеллигенции, выполняя поставленные перед ними подрывные задачи. В «Записке» перечислены фамилии писателей, подвергшихся «обработке»: это **Анатолий Рыбаков**, **Владимир Солоухин**, **Булат Окуджава**, **Фазиль Искандер**, **Борис Можаев**, **Михаил Рощин** и другие. **Александр Яковлев** обращает внимание **Михаила Горбачева** на то обстоятельство, что по стилю «Записка» напоминает аналогичные документы 1930-х гг. У **Егора Лигачева** ни стиль, ни содержание документа возражений не вызывают, однако он считает, что, в соответствии с новой политикой, писатели — это прерогатива ЦК, а не КГБ.

Валентин Катаев

Николай Гумилев

июнь

В журнале «Знамя» (№ 6) впервые в СССР печатают «Ювенильное море» Андрея Платонова. Начало «публикаторского» бума в «толстых» журналах

10 В журнале «Знамя» происходит первая из серии публикаций запрещенных текстов крупнейших советских писателей. Интеллектуальной элите почти все публикуемые тексты известны по сам- и тамиздату. «Ювенильное море», изданное в Париже в 1979 г., – не столько запрещенное, сколько забытое произведение **Андрея Платонова** (в отличие от действительно запрещенных и широко ходивших в самиздате «Котлована» и «Чевенгура»). Писатель, создавший в литературе и свой собственный уникальный мир, и свой собственный русский язык, который можно назвать «феноменом Платонова», был отлучен от литературы в 1946 г., после мракобесного партийного Постановления. К этому моменту его главные произведения были уже запрещены, а значительная часть – не опубликована. После «оттепели» усилиями вдовы писателя, **Марии Платоновой**, время от времени выходили отдельные его рассказы, а затем даже однотомники. Тем не менее, дипломный фильм **Александра Сокурова** *Одинокий голос человека* (1979), поставленный по рассказу «Река Потудань», не был допущен к защите и подлежал конфискации. «Ювенильное море» – лишь первый подступ к открытию «материка Платонова». Публикации «Чевенгура» и «Котлована» еще впереди.

июнь, 19

Горбачев беседует с самыми главными советскими писателями и обращает их в перестроечную веру

11 **Михаил Горбачев** встречается с писателями-депутатами ВС СССР и группой литераторов столицы. Среди приглашенных – важные советские мэтры, сплошь литературное боярство: **Георгий Марков**, **Александр Чаковский**, **Николай Грибачев**, **Анатолий Иванов** и др. **Горбачев** призывает собравшихся к нешаблонному мышлению, действенной помощи перестройке, преодолению «застойных» явлений жизни и энергичному искоренению пережитков прошлого. Он завершает свою речь риторическим вопросом: «С кем вы, мастера культуры?». И, поблескивая стеклышками очков, благожелательно выслушивает рапорты. Апологеты «застоя», его певцы и любимцы, сами по себе одушевленные «пережитки» этого самого прошлого, дисциплинированно внимают, периодически аккомпанируя оратору аплодисментами, бурными аплодисментами и аплодисментами, переходящими в овацию, – по ритму речи, интонационным кульминациям или многозначительным паузам привычно угадывая, когда и сколько бить в ладоши. Абсурд происходящего никого не смущает. Идет всего лишь первый год перестройки: генсек и не думает искать союзников в стане либералов и оппозиционеров, он свято верит в партийность литературы и в то, что обласканные, правоверные литгенералы станут обслуживать новый курс с тем же рвением, с каким служили всем предыдущим. И генералы всегда готовы. Они еще не знают, что через несколько лет полетит в тартарары их сытое житье-бытье: и миллионные тиражи, и литфондовские пайки, и кремлевские банкеты, и государственные премии.

июнь, 24

VIII съезд писателей СССР. СП на грани раскола. Писатели накануне большой войны

12 Писательский съезд собирается через месяц после кинематографического, и слухи о том, какую «заварушку» учинили у себя киношники, заставляют одних радостно потирать руки в предвкушении занимательного зрелища, других – поеживаться от дурных предчувствий. **Георгий Марков**, глава Союза, назначенный в Политбюро классиком советской литературы, будучи «брежневским» выдвиженцем, по логике вещей, должен уступить свое руководящее кресло. С другой стороны, писатели по инерции могут единогласно проголосовать за «назначенца», которого навяжут из ЦК, но как только выборы из пустой формальности превратятся в демократическую процедуру – тут-то и станет ясно, что никакого согласия в СП нет и, соответственно, лидера, который мог бы устроить всех, тоже не предвидится. Между тем, съезд начинается с события экстраординарного и драматического: **Марков** неожиданно прерывает мерное чтение своего отчетного доклада и после тягостной паузы обращает застывший взгляд в президиум, где восседает в полном составе Политбюро. Из больницы, куда его увозят прямо с трибуны, поступает известие об инфаркте. Дальнейшее развитие событий уже никак не согласуется

Андрей Платонов

Виктор Астафьев. VII съезд СП СССР

с заведенным сценарием. **Андрей Вознесенский** интересуется, каково мнение правительства по поводу постановления 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград». Прежнее руководство СП названо «детьми своего времени» с последующим призывом вместе со своим временем убираться восвояси. Достается и прочим «неприкасаемым» — им припоминают награды и премии, которых они не заслужили, и гигантские тиражи, и на десятую долю не обеспеченные спросом у читателей. Обсуждение рассказа **Виктора Астафьева** «Ловля пескарей в Грузии» завершается демонстративным уходом грузинской делегации из зала заседаний. После съезда начинается фактический распад давно уже на деле фиктивного «сообщества» и формирование мелких объединений: по регионам (Ленинградская областная организация) и политическим убеждениям (объединение «Апрель»); с последующим разделом имущества и яростными междоусобными войнами.

июнь

«Новый мир» (№ 6) начинает публикацию романа Чингиза Айтматова «Плаха». Критики называют его главным событием литературного года

13 Обращение к теме Христа (первое в советской литературе после «Мастера и Маргариты» **Михаила Булгакова**) взволнованные критики рассматривают как художественный прорыв и толкуют о «религиозно-философской» основе романа. В «Плахе» предпринята попытка соединить современный пласт с отвлеченно-мифологическим; однако столь сложная конструкция кажется многим рассудочной и умозрительной, а потому и пафос произведения — надуманным и преувеличенным. Последовательное упоминание всех «болевых точек» современности (преступность, наркомания, угроза экологической катастрофы) вкупе с перепевами булгаковской трактовки темы Христа и Понтия Пилата также наводит на мысль о новой конъюнктуре. Тем не менее, у романа больше сторонников, нежели оппонентов — «Плахе» активно славословит «прогрессивная» перестроечная литературная пресса. Преувеличенно положительную оценку роман получает не только на Родине, но и на Западе: год спустя **Чингиз Айтматов** окажется самым серьезным соперником **Иосифа Бродского** в списке кандидатов на присуждение Нобелевской премии.

июль

В журнале «Наш современник» (№ 7) опубликован роман Василия Белова «Все впереди». Метаморфоза Белова

14 С дискуссии вокруг нового романа **Василия Белова** начинается идейное расхождение либеральной интеллигенции с «деревенщиками». Золотой век «деревенской прозы» (**Василий Шукшин**, **Борис Можаев**, **Федор Абрамов**, **Валентин Распутин**, **Василий Белов**) как раз и пришелся на двадцатилетие между реформами — от середины 1950-х до начала 1980-х гг. Само понятие «деревенская проза» было введено в литературный обиход критиками и с самого начала грешило той же излишней обобщенностью и некоторой условностью, с какой **Юрий Трифонов** или **Владимир Маканин** были отнесены к прозе «городской». Талантливый **Лев Аннинский** занимался какими-то сложными расчетами на страницах «Литературной газеты», раскладывая по полочкам сходства и отличия «деревенщиков» и «городских». Но многие крупные имена как-то не подпадали ни под одну категорию, другие — могли быть отнесены и в ту, и в другую графу, баланс не сходился, да и писатели возражали против столь безоговорочной «прописки по адресу». На самом деле, это была обычная и нормальная разность фактуры и среды: 1937 г. и массовые аресты в Москве в прозе у **Трифонова**, 1927 г. и начало коллективизации в вологодской деревне у **Белова**, абхазское селение у **Фазиля Искандера** или типовая новостройка у **Маканина** — это все еще единое тело литературы, внутри которой могли существовать противоречия, но враг был один, общий — и он находился за пределами пространства художественного творчества. К середине 1980-х гг. уже не было в живых ни **Шукшина**, ни **Трифонова**, ни **Абрамова**. В удушье и безысходности последних предперестроечных лет уже вызревал некий глобальный разрыв, возможно, таившийся и прежде, но лишь сейчас выходящий на поверхность. Роман «Все впереди», написанный в не свойственной автору плакатно-фельетонной манере, напоминающей о риторике позднесталинского периода, с его лютой ксенофобией и воинственными поисками «врагов России», обнаруживает это со всей ясностью.

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ

*

ПЛАХА

Роман

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I

Вслед за коротким, легким, как детское дыхание, дневным потеплением на обращенных к солнцу горных склонах погода вскоре неуловимо изменилась — заветрило с ледников, и уже закрадывались по ущельям всюду проникающие резкие ранние сумерки, несущие за собой холодную сизость предстоящей снежной ночи.

Снега было много вокруг. На всем протяжении Прииссыккульского кряжа горы были завалены метельным свеем, прокатившимся по этим местам пару дней тому назад, как полыхнувший вдруг по

Чингиз Айтматов. «Плаха». «Новый мир», № 6

Чингиз Айтматов

август

В «Новом мире» (№ 8) — последний бестселлер «советского Хейли»

15 Новый роман **Ильи Штемлера** «Поезд» встречен по-прежнему с интересом, но скорее по сложившейся привычке и давней инерции. В 1970-е гг. книги **Штемлера** становились бестселлерами, едва поступив в продажу. Читателем и поклонником писателя всегда был и среднестатистический инженер, находящий его произведения динамичными и «познавательными», и итэээровец-интеллектуал, с удовольствием «отдыхающий» на **Штемлере** в паузах между **Германом Гессе**, **Максом Фришем** и **Генрихом Беллем**. Теперь эта же аудитория читает «Доктора Живаго», изредка отвлекаясь от «Огонька», «МН» и программы «Время». С перестройкой популярность «советского Хейли» быстро сходит на нет. Знаток советского социума, столь удачно нашедший западный образец для подражания и приспособивший его выкройки для конвейерного изготовления отечественной продукции, **Штемлер** окажется не у дел в стремительно меняющейся реальности.

август

Первая в СССР публикация Владимира Набокова. Объявлена амнистия эмигрантам первой волны

16 Первую публикацию **Владимира Набокова** осуществляет, как ни странно, журнал «64» (№ 16, «шахматное» приложение к «Советскому спорту»). С предисловием **Фазиля Искандера** здесь печатают фрагмент романа «Другие берега» (глава «Ночь труда»). В декабре журнал «Москва» выйдет с «Защитой Лужина» — первым романом **Набокова**, опубликованным в полном объеме. В дальнейшем «реабилитация» **Набокова**, писателя-эмигранта первой волны, не замеченного в любви к СССР и ни разу за свою долгую жизнь не выказавшего ни малейших признаков лояльности, будет проходить неравномерно и разнонаправленно: то как замечательного русского, то как известного американского писателя. Уже в 1989 г. выйдет его четырехтомное Собрание сочинений, в которое не войдет значительная часть наследия писателя, и в первую очередь его «американский период». Впоследствии книгоиздатели и главные редакторы журналов будут наперебой наверстывать упущенное и восполнять пробелы: одной из последних опубликуют, разумеется, «Лолиту». **Набоков** станет кумиром для представителей т. н. новой прозы, его влияние на них будет грандиозным. Изысканный и дистиллированный стиль писателя, взятый на вооружение влюбленными потомками, в отрыве от автора и создателя обретет черты невыносимой пошлости — которую, по иронии судьбы, с таким совершенством мышления и словесного высказывания описал и проанализировал **Набоков** в трактате о **Гоголе**.

В число «разрешенных» писателей теперь входит и Евгений Замятин. В воронежском издательстве «Коммунист Нечерноземья» выходит сборник его повестей и рассказов

17 В первый (после 1932 г.) сборник **Евгения Замятина** вошли его ранние и вполне традиционные повести и рассказы. Во все времена подвергавшийся судебным преследованиям со стороны властей (в 1905 г. — за участие в революционном движении, в 1913 г. — за антивоенные произведения, в 1922 г. — за нелояльные высказывания), **Замятин** не сел на «философский корабль», увозящий оппозиционно настроенную интеллигенцию за пределы Советской России, и отказывался от эмиграции вплоть до начала 1930-х гг. В 1931 г., после Съезда писателей и окончательной регламентации советской литературной жизни, он написал письмо **Сталину** с просьбой разрешить ему выезд из СССР. Умерший в Париже в год Большого террора, писатель не знал, насколько провидческой окажется его антиутопия «Мы», одно из самых страшных описаний глубинной сущности тоталитаризма. Не знал и того, что его роман окажет огромное влияние на европейскую литературу — в частности, на **Олдоса Хаксли** и **Джорджа Оруэлла**. Автор памфлета «Я боюсь» и антиутопии «Мы» входил в число безоговорочно запрещенных в СССР писателей, изъятию подлежала здесь даже его вполне традиционная аполитичная проза. Роман «Мы» будет опубликован на Родине через 60 лет после того, как он был написан и издан за рубежом на чешском, французском и английском языках.

сентябрь, 5

Визит Грэма Грина в СССР

18 По приглашению Союза писателей Советский Союз посещает **Грэм Грин**. Английский писатель в СССР почитается у нас «прогрессивным» — наивысшая похвала в противовес эпитету «буржуазный». Удостоился он этого звания за отчетливый антиамериканизм

Евгений Замятин

Владимир Набоков

ряда романов («Тихий американец», «Комедианты» и др.), за антиамериканскую позицию в вопросе о вьетнамской войне, за дружбу с борцами за мир во всем мире, за симпатию к кубинской революции и лично **Фиделю Кастро**. Периодически классик, что называется, расходился с нами во мнениях — вступаясь то за Чехословакию, то за **Александра Солженицына** — и оттого не мог в полной мере считаться «другом СССР». Однако в первый год перестройки счет обид и недовольств уже можно считать закрытым.

октябрь

«Знамя» (№№ 10, 11) публикует роман Александра Бека «Новое назначение», запрещенный цензурой в 1965 г.

19 В первом номере журнала «Знамя», подписанном новым главным редактором **Григорием Баклановым**, — роман **Александра Бека** «Новое назначение». После открытия Серебряного века, первой и второй волны эмиграции начинается публикация произведений, составлявших «полку» 1960-х гг. «Новое назначение» было не принято к публикации «Новым миром» по распоряжению **Алексея Косыгина** в 1966 г. и личному указанию **Леонида Брежнева** — в 1972 г. В обоих случаях причиной было недовольство семьи высокопоставленного чиновника, послужившего прототипом главного героя романа. В 1986 г. история норовит повториться: сын «прототипа» пишет в ЦК и лично **Михаилу Горбачеву** с просьбой отменить публикацию. Поток коллективных писем от знатных металлургов идет в Комитет по цензуре, в редакции газет, в Союз писателей. Опубликованный роман встречается бурными откликами демократической общественности. Едва ли не большую популярность, чем само «Новое назначение», обретет статья никому еще не известного **Гавриила Попова** в «Науке и жизни» (1987, № 4), после которой в стремительно формирующийся политический новояз войдет понятие «административно-командная система». Будущий московский мэр так проанализирует сюжет, будто имеет дело не с художественной прозой, а с документальным повествованием. И это «с точки зрения экономиста» действительно наивысшая похвала. Критиков, пожалуй, тоже больше занимает система ведомственного подчинения в промышленности, нежели литература как таковая. Но **Бек** — писатель, а не публицист образца 1986 г. Его проза с минимальным количеством прилагательных, с точным порядком лишь необходимых слов, без пафоса и «педали», с суховатой интонацией не показного многознания, — не только про административно-командную систему, но про вечный сюжет человеческого банкротства, осознанного перед лицом старости и смерти; про заблуждения эпохи, за которые эпоха никогда не платит, а платит тот, кто с ней их честно разделял.

Поэт-нонконформист Дмитрий Пригов отправлен на принудительное лечение в психиатрическую клинику

20 Пока еще не широко известный даже в узких кругах, **Дмитрий Пригов** проводит с официального разрешения властей поэтический вечер. Однако райком партии обвиняет его в организации «антисоветского мероприятия». Через несколько дней **Пригова** задерживают на улице и отправляют на обследование в одну из психбольниц Москвы, но вскоре освобождают. Одним из первых осознавший великую пользу «имиджа», **Дмитрий Пригов** вскоре начинает именовать себя **Дмитрием Александровичем Приговым**. Именно так он подписывает свои редкие публикации и представляется на многочисленных «перфомансах», «акциях» и иных мероприятиях, организуемых деятельными представителями «современного искусства». Преимущества широкого и запоминающегося «культурного жеста» перед иными традиционными способами самовыражения (например, созданием и изданием своих произведений) приведут к стремительному взлету популярности поэта и фактическому назначению его одним из магистров громко заявляющей о себе «новой культуры».

ноябрь, 23

Умер Владимир Кормер

21 **Владимир Кормер** (род. в 1939 г.), московский прозаик и философ, в течение десяти лет работал в журнале «Вопросы философии». Ни одно из его литературных произведений не было при жизни опубликовано на Родине. В 1979 г. роман **Кормера** «Крот истории, или Революция в республике S — F» вышел в Париже, был переведен на французский

Дмитрий Пригов

Грэм Грин

Владимир Кормер

и итальянский языки и получил литературную премию им. Владимира Даля. Главное произведение **Кормера** – роман «Наследство» – будет напечатан эмигрантским издательством «Посев» в 1987 г.

ноябрь

Принято решение открыть Музей Марины Цветаевой на Арбате

22 Первое, что приходит в голову тем, кому известны обстоятельства возвращения **Марины Цветаевой** в Москву в 1939 г. и ее жизни здесь вплоть до эвакуации в Чистополь, – лучше бы хоть комнатку дали тогда, нежели Музей сейчас. Но это так, попутно. Если не сподобились выделить ей угол, когда была в том жизненная необходимость, – почему же теперь не открыть хотя бы мемориальную квартиру в память о ней? В догорбачевский период **Цветаеву** издавали мало, но все же одного сборника стихов и драматических произведений, вышедшего в серии «Библиотека поэта», хватило для того, чтобы девиц из интеллигентных семей поголовно охватила «мания Цветаевой». Но и серьезная читательская аудитория находилась под грандиозным влиянием личности и творчества одного из самых трагических русских поэтов XX в. Полуофициальное, но абсолютно сложившееся к 1970-м гг. «цветаеведение» было обширно, однако книги исследователей были полны смутных намеков и туманных пропусков. Несмотря на то, что имя **Цветаевой** долгие годы было в интеллигентской среде предметом культа, ее творчество знали очень фрагментарно (проза, письма, мемуарная эссеистика почти не печатались), а биографию – весьма поверхностно, из дозированно разрешенных к публикации фактов. Начиная с 1987 г. **Цветаева** станет одним из самых публикуемых русских авторов, и в течение долгого времени даже огромные тиражи не смогут удовлетворить феноменальный спрос на ее книги.

декабрь

Переписка Виктора Астафьева и Натана Эйдельмана

23 В конце года национальная проблематика и антисемитизм становятся предметом эпистолярной ссоры **Натана Эйдельмана** и **Виктора Астафьева**, поводом для которой служит публикация рассказа **Астафьева** «Ловля пескарей в Грузии». Переписка станет одним из последних документов советского самиздата, имеющих широкий общественный резонанс. Впоследствии литераторы и филологи национальных республик возглавят процесс суверенизации на местах, а в России пройдет конфликтное размежевание писателей по (в первом приближении) национальному признаку. Затем к «национальной» демаркационной линии прибавится и политическая: одни назовут себя «патриотами», другие – «демократами». Отчасти эта оппозиция будет продолжением старинного противостояния «славянофилов» и «западников» – с поправкой на временную дистанцию, вместившую в себя 70 лет советской власти. Потом все это войдет в привычку и станет, что называется, литературным бытом. Но этой зимою Москва взбудоражена, письма ходят в списках и передаются из рук в руки. В бесконечных обсуждениях, рассуждениях, пререканиях и коротких, как вспышка молнии, ссорах навсегда меж людьми, в мире и согласии прожившими бок о бок самые тяжелые десятилетия, – есть какая-то пугающая готовность нападать и защищаться. Когда-то **Сергей Аверинцев** задумчиво произнес: «Ну... национальный вопрос – это такой вопрос... где что ни скажешь, все будет глупость».

Процесс над «Метрополем» признан недействительным

24 По меткому наблюдению генсека, «процесс пошел», и пошел стремительно. Теперь дело доходит и до 1970-х гг.: «работа над ошибками», допущенными в этом относительно тихом и муторном периоде, началась с реабилитации участников альманаха «Метрополь» (1979). История «Метрополя» – одно из ярких подтверждений теории о том, что человеческое терпение, исчисляемое годами и десятилетиями, обычно заканчивается за пять минут до избавления и свободы. Альманах, составленный из произведений 23 советских писателей, членов СП, по замыслу авторов должен был появиться на свет без вмешательства цензуры. После провала этой безнадежной затеи был передан в самиздат в рукописном виде количеством 8 экземпляров, а затем напечатан на Западе издательством

Авторы альманаха «Метрополь»

Натан Эйдельман

«Ardis». «Разгром» альманаха сопровождался рядом репрессивных мер, прямым или косвенным образом приведших к эмиграции **Василия Аксенова**, **Фридриха Горенштейна**, **Юза Алешковского**. Молодые и пока еще не «статусные» литераторы **Виктор Ерофеев**, **Евгений Попов**, **Евгений Рейн** были надолго лишены возможности печататься в СССР. В знак протеста против исключения из СП **Ерофеева** и **Попова** свои членские билеты сдали **Семен Липкин** и **Инна Лиснянская**. Восстановление бывших отщепенцев в рядах СП, по сути, носит формальный характер — в скором времени говорить о Союзе писателей как о значимом общественном институте уже не придется.

декабрь

В «Новом мире» (№ 12) — литературный дебют Татьяны Толстой

25 Абсолютно зрелая литературная форма, сложившийся стиль, тут же названный критиками постнабоковским, полузабытая лексика вымирающего русского языка. Все слишком заняты прошлым — «восстановлением справедливости», кладоискательством и наверстыванием упущенного, — чтобы заметить отсутствие новинок современной литературы. И потому фактический дебют **Татьяны Толстой** (не считая публикации в ленинградской «Авроре») среди всеобщего возбуждения поначалу проходит незамеченным. Вскоре, однако, о нем начинают говорить и писать как о значительном событии. Герой **Толстой** — «маленький человек», в первом, втором или третьем поколении представляющий старую «досоветскую» Россию: обломок кораблекрушения, осколок прежней культуры, былой цивилизации, ушедшей под воду Атлантиды. Чудом уцелевший, кое-как приспособившийся и приспособивший детей — таких же, впрочем, нелепых, навсегда ненужных и чужих на этом празднике жизни.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС

резюме

1986 г. — последний год советской литературы. Со всей ее неизменной атрибутикой: шумными читательскими обсуждениями двух-трех главных романов, газетными дискуссиями, четким (но подспудным, никак не оформленным) водоразделом между «горожанами» и «деревенщиками» — дозволенной в советском новоязе модификацией западников и почвенников.

Советская литература в ее доперестроечном виде фактически перестает существовать, зато возрождается русская: журналы начинают заполняться утаенной прозой эмигрантов — пока еще первой волны. В читательский обиход возвращены тексты **Николая Гумилева** и **Владислава Ходасевича**. Сенсацией становится публикация набоковской «Защиты Лужина» в журнале «Москва» — с хвалебным предисловием того самого **Олега Михайлова**, который всего за 14 лет до этого — в статье с программным названием «Верность» — **Владимира Набокова** изничтожал. На следующий год **Михайлов** станет одним из главных публикаторов и апологетов писателя. Любые попытки реабилитации эмигрантов третьей, а уж тем более второй (военной) волны наталкиваются на глухую стену. В «Крокодиле» публикуется разносный фельетон об аксеновской книге «В поисках грустного бэби», издевательски цитируются строчки о движении к гуманному и свободному миру, которое возглавляет могущественная Америка.

Главные события 1986 г. — все еще очень советские: продолжаются споры о распутинском «Пожаре» (эсхатологический пафос этой крошечной повести, написанной после десятилетнего молчания писателя, старательно переводится в пафос социальный — не Россия погибла, не народ деградировал, но отдельные недостатки... уродливые крайности...). В «Печальном детективе» **Виктора Астафьева** ставится куда более грубый и беспощадный диагноз. Именно с него начинается новый **Астафьев** — грубый, физиологичный, желчный, мощный. Но громче всего спорят об айтматовской «Плахе», не выдерживающей никакой критики с постперестроечной точки зрения, но для 1986 г. более чем сенсационной. **Чингиз Айтматов** смело говорит о косности и консерватизме русской церкви, создав единственный на всю книгу образ, дотягивающий до символа, — отца Координатора (негодующий критик **Иосиф Крывелев**, в прошлом священник, а впоследствии ярый атеист и историк религии, на полном серьезе уверяет, что такой должности в Патриархии нет!).

Однако композиционная несбалансированность, рыхлость этих текстов, пропасть между собственно художественным текстом и публицистическими вставками куда больше говорит о состоянии общества, чем сенсационная фактура. Видно и глубочайшее неблагополучие, и огромный запас недосказанного, и страшная энергия брожения, которая, так ни во что созидательное и не перейдя, бесплодно выплеснется в 1987 — 1991 гг., чтобы вполне иссякнуть к середине 1990-х гг.

Раскол, обозначившийся еще в 1950-е гг., становится очевидным фактом: грузинская делегация (состоящая, правда, в основном из функционеров) покидает писательский съезд, делегаты которого не желают осудить рассказ того же **Астафьева** «Ловля пескарей в Грузии». **Астафьев** становится жертвой настоящей травли, которая — как всегда и происходит — заставляет его перехлестывать в ответ: вспыхивает его эпистолярная полемика с **Натаном Эйдельманом**. Великая роль этой крайне субъективной и грубой (с обеих сторон) переписки заключается в том, что она обнаруживает конфликт куда более глубокий и важный, нежели противостояние почвенников-западников или русских-евреев. Речь идет о конфликте, дублирующем (пусть на советском уровне) противостояние **Александра Герцена** и **Николая Некрасова**:

блестящий публицист, которому глубоко враждебна имперская доминанта российской истории, – и трагический русский писатель, для которого Россия со всеми ее грехами и безднами остается кровно своей; строгий и последовательный демократ – и художник, который по самой своей природе не может быть демократом, поскольку имеет дело с вертикальной ценностной иерархией.

КГБ активно беспокоится о судьбах русской литературы: еще к съезду писателей его председатель **Виктор Чебриков** готовит записку в ЦК – о «подрывных действиях противника» в писательской среде; даже **Егор Лигачев** замечает, что работа с писателями – прерогатива ЦК, а не КГБ. В рамках «работы с писателями» **Михаил Горбачев** накануне съезда приглашает к себе мастодонтов литературного процесса – **Александра Чаковского**, **Анатолия Иванова**, **Юрия Бондарева**. Он призывает их поддержать перемены в стране. Писатели согласны. Время для критики **Горбачева** «справа» еще не наступило.

В литературе постепенно не остается неприкосновенных. Роман литературного функционера **Бондарева** «Игра» печатается одновременно в «Огоньке» и «Новом мире», автор исправно получает гонорары – но «Комсомольская правда» публикует разносную статью об этом насквозь бездарном произведении, посвященном душевным терзаниям преуспевающего советского режиссера. Если «Печальный детектив», «Пожар», «Плаха» при всех своих несовершенствах говорят о страхах и болях своей мутной эпохи – «Игра» намертво закрыта от реальности, поскольку автор и протагонист чувствуют себя столь великими, что болеют не иначе как за все человечество, размышляют о проблемах планетарно-космогонических и разговаривают так, как не разговаривает в жизни даже самый пьяный режиссер. Критика романа озлобляет **Бондарева** до такой степени, что он немедленно становится одним из главных противников перемен, утверждая, что русская духовность отдана на поругание.

Но процесс, как выражается **Горбачев**, пошел: меняется руководство главных литературных журналов. В «Новый мир» приходит **Сергей Залыгин**, в «Знамя» – **Григорий Бакланов**, а место главы Союза писателей России занимает **Владимир Карпов** – разведчик, Герой Советского Союза. «Литературная газета» ведет дискуссию о творчестве **Ивана Жданова**, **Алексея Парщикова** и **Александра Еременко**, объединенных в группу «метаметафористов» (термин **Михаила Эпштейна**). Их активно отстаивает и пропагандирует молодой критик **Андрей Мальгин**, недавний выпускник журфака МГУ и будущий создатель журнала «Столица». Появление публикаций метаметафористов – первый признак «дозволенной свободы». Многие видят в них символ эстетической новизны (политической крамолы в их стихах нет), другие замечают кризис и распад формы. Ни те, ни другие не осознают, что говорят об одном и том же – это главная ошибка времен перестройки: стремление принимать распад за прогресс.

Дмитрий БЫКОВ

театр

январь, 13

Ленинградский Малый драматический театр привозит в Москву спектакли «Дом» и «Братья и сестры» (по прозе Федора Абрамова в постановке Льва Додина). Успех дилогии превосходит все ожидания

1 Успешные гастроли в Москве – непременная составляющая полного успеха всякого не-московского театра, и Ленинград здесь не исключение. **Лев Додин** прекрасно вписывается в формат московских ожиданий: добротная проза, прочувствованные реалии русской деревни, волевая режиссура, блестящая молодая труппа, вся пронизанная искрами натуральной эмоциональности. Малый драматический ощущается как сильный молодой побег засыхающего Большого драматического театра (хотя формального родства нет, направление схоже. И далеко не случайно **Додин** часто будто «спорил» с БДТ, ставя одни и те же пьесы). Спектакли «Дом» и «Братья и сестры» имели длинную и славную предысторию. Теперь уже легендарный, а тогда просто замечательный театральный педагог **Аркадий Кацман** предложил **Льву Додину** совместную работу со своим актерским курсом в ЛГИТМиКе. В 1979 г. они вместе со своими учениками подготовили дипломный спектакль по прозе **Федора Абрамова** «Братья и сестры» (этот курс, из которого вышли **Наталья Алимова**, **Сергей Бехтерев**, **Владимир Осипчук**, **Петр Семак** и **Игорь Скляр**, до сих пор называют курсом «братьев и сестер»). В 1980 г. вышел еще один спектакль по **Абрамову** – «Дом», а в 1985 г. некогда студенческий спектакль «Братья и сестры» во второй редакции стал занимать два вечера. Название «Дом» имело для Малого драматического середины 1980-х гг. особое значение: театр **Додина** и задумывался, и создавался как Театр-Дом: в своем роде, это был питерский вариант театра, каким его понимал **Анатолий Васильев**: студийный способ существования, неразделенность школы, театра и жизни – пространство которой, по сути, целиком принадлежит театру, и места ни для чего другого в ней не предусмотрено. Дальнейшая эволюция театра – сюжет других времен.

январь, 23

«Говори...» Александра Буравского в постановке Валерия Фокина в Театре им. Ермоловой. В названии пьесы – новый лозунг партии в повелительном наклонении

Художники: **О. Твардовская** и **В. Макушенко**.
В ролях: **А. Жарков**, **Т. Догилева**, **С. Сазонтьев**, **В. Еремичев**, **О. Меньшиков**, **А. Пашутин**.

2 Режиссер **Валерий Фокин**, недавно назначенный главным режиссером Театра им. Ермоловой, выпускает свой первый спектакль в этом качестве. Выбор пьесы (по мотивам очеркового цикла «Районные будни») далеко не случаен – социально-критические очерки знаменитого журналиста, написанные в предыдущую «оттепель» и «осовремененные» молодым драматургом, кажутся идеальным материалом, соответствующим «требованиям момента». Разоблачительный пафос автора очерков **Валентина Овечкина**, требовавшего от власти повернуться «лицом к человеку», становится чрезвычайно актуальным. В брежневские «заморозки» корреспонденции **Овечкина** были не ко двору, его не печатали, что послужило причиной его попытки самоубийства. Для тех, кто знает историю «Районных будней» (публикацию которых прекратили с начала 1960-х гг.), название «Говори...» может показаться символическим: наконец разрешено говорить открыто о том, на что приходилось только намекать. Однако теперь экономическое неблагополучие страны, отрыв сытого руководства от реальных нужд населения, недостаток гласности и сомнения в реальности развитого социализма находят воплощение в говорливых малохудожественных пьесах, быстро и ловко нажимающих на актуальные болевые точки, дабы вскоре исчезнуть без следа.

январь, 29

«Последний посетитель» Владлена Дозорцева в постановке Георгия Товстоногова в БДТ им. Горького

3 К заместителю министра является правдолюбец и упрекает того в полном забвении ленинских норм партийной жизни: скромности, честности, служения людям. «Ленинские нормы», вошедшие в обиход в 1960-е гг. как противовес культу личности **Сталина**, на некоторое время всплывают и как воображаемый идеал для нового – перестроившегося – руководителя. Спектакль с **Кириллом Лавровым** в роли критикуемого начальника художественно слаб. Однако пьеса в считанные месяцы будет поставлена в десятках театров страны и станет одним из лидеров года по количеству постановок. В феврале

«Братья и сестры» в постановке Льва Додина

«Говори...» в постановке Валерия Фокина

В ролях: **К. Лавров, А. Толубеев, А. Романцов.**

появится спектакль **Геннадия Тростянецкого** в Омском театре драмы, в апреле – одновременно в Театре им. Моссовета (режиссер **Борис Щедрин**) и Театре им. Ермоловой (режиссер **Михаил Цитриняк**).

январь

«Завтра была война» Бориса Васильева в постановке Адольфа Шапиро в Рижском ТЮЗе им. Ленинского комсомола

Художник **М. Китаев.** В ролях: **И. Коваленко, Л. Некипелова, Т. Дзюба, И. Федорова.**

4 Спектакль ставится как вторая часть дилогии (вслед «Страху и отчаянию в Третьей империи») о тоталитарных режимах середины XX в. Хотя по большому счету ни о каких тоталитарных режимах в спектакле (равно как и в повести) речи, разумеется, пока нет. Есть историческая мелодрама с хорошими и плохими героями, с «оттепельной» социальной философией про ошибочный период «культа личности», который следовало честно и мужественно пройти, чтобы дожить до восстановления исторической справедливости. Однако большинством зрителей 1986 г. сюжет воспринимается как невиданное откровение, сценическая версия повести появится и в московском театре им. Маяковского (постановка **Андрея Гончарова** и **Сергея Яшина**), и в ленинградском театре им. Ленсовета (режиссер **Игорь Владимиров**). В ранние годы перестройки будет чрезвычайно распространена практика стремительной (в рекордные сроки) переработки для сцены получивших широкий резонанс литературных новинок из «толстых» журналов. Первое время такой же мобильностью будет отличаться и кино: фильм *Завтра была война* (режиссер **Юрий Кара**) выйдет в 1987 г.

февраль

В Пензе, в доме, где родился Всеволод Мейерхольд, открыт театральный музей

5 Публикации о достославной жизни мастера театра и его трагической гибели в застенках НКВД еще впереди, и они вновь вызовут на свет мятежный дух великого новатора. Открытие музея на родине хоть как-то смягчает муки культурной совести (место погребения **Всеволода Мейерхольда** неизвестно). **Мейерхольд** – отец режиссерского концептуального театра XX в. (в русском варианте) – был гениален, что невозможно наследовать и чему довольно бесполезно подражать. Влияние **Мейерхольда** на театр сказалось, в числе прочего, и в типичной фигуре режиссера-искателя, с его деспотизмом, художественным своеволием, свободным обращением с любым текстом и непременной харизмой, увлекающей сторонников на строительство личного «ТИМа» (ТИМ – аббревиатура Театра им. Мейерхольда).

март, 15

«Диктатура совести» Михаила Шатрова в постановке Марка Захарова в Театре им. Ленинского комсомола

Художник **О. Шейнцис.** В ролях: **А. Абдулов, О. Янковский, Т. Пельтцер, Н. Караченцов, Е. Леонов, А. Збруев.**

6 Структура пьесы хитроумна: в авторские диалоги вмонтированы цитаты из документов, писем и литературных произведений, на сцене встречаются исторические персонажи и вымышленные герои из разных эпох, в диалог которых вовлечен также и зритель. Полное название пьесы **Михаила Шатрова**: «Диктатура совести. Споры и размышления восемьдесят шестого года в двух частях». С афиши подзаголовок ушел, но в нем точно выражен идеологический замысел известного «мастера политической драмы»: такие «споры и размышления», такого уровня свобода высказывания стали возможны только в 1986 г. Главный шлягер перестройки на театре повторяет многие публицистические приемы театра **Юрия Любимова**, и звезды «Ленкома», как в свое время знаменитости Таганки, отбрасывают сугубо-актерское, чтобы предъявить прежде всего гражданское. Гражданский пафос автора пьесы **Шатрова** и постановщика спектакля **Марка Захарова** идет вровень с постепенным движением генерального секретаря ЦК КПСС **Михаила Горбачева** в сторону гласности и демократизации общества. «Хороший» революционер – обаятельный, веселый Энгельс (**Олег Янковский**) противопоставляется «плохому» – мрачному человеконенавистнику Андре Марти (**Александр Збруев**). Молодые люди в черных трико звонко выкрикивают что-то смелое в лица ободренной публики. По мысли авторов спектакля, социализм немного заблудился, но чистая юность, провозгласив химерическую «диктатуру совести», вновь выведет его на широкую и светлую дорогу. Этот спектакль становится сигналом для театров по всей стране: запрещенное начинает разрешаться.

«Диктатура совести» в постановке Марка Захарова

март, 23

Умерла Анастасия Зуева

7 **Анастасия Зуева** (род. в 1896 г.), актриса МХАТа с 1924 г., играла по преимуществу в пьесах **Гоголя** и **Островского**: Домна Пантелеевна в «Талантах и поклонниках» (1938); Улита в «Лесе» (1948), Манефа в «На всякого мудреца довольно простоты...» (1973), Коробочка в «Мертвых душах» (1932); а также **Чехова** и **Горького**: Анфиса в «Трех сестрах» (1958), Мерчуткина в «Чеховских страницах» (1979), Квашня в «На дне» (1941). Среди рутины Художественного театра его великолепная «старуха» **Зуева** сохраняла аромат старинного мастерства – уникальная дикция с чистым московским выговором, естественное обаяние толково и умно прожитых лет, безошибочное чувство стиля, вкусная, никогда не поспешная отделка любых, самых маленьких ролей. Искусство **Зуевой** уходило корнями к великим «старухам» Малого театра, к XIX в., к эпохе **Островского**, в пьесах которого она играла с особым аппетитом. Такого рода мастерство кончается вместе с мастерами. Ново-русская буржуазная эстетика принесет в искусство идею вечной моложавости, которая почти погубит это древнее и чудесное амплуа.

апрель, 20

Умер Алексей Арбузов

8 **Алексей Арбузов** (род. в 1908 г.) был наиболее репертуарным советским драматургом на протяжении полувека. В 1930-х гг. в его «Тане» потрясала сердца **Мария Бабанова**, в начале 1980-х гг. в его «Жестоких играх» поражала дикой свежестью юного дарования **Татьяна Догилева**. **Арбузов** любил писать женские образы, держался в стороне от политики, прекрасно справлялся с мелодраматической стихией и оставил о себе добрую память в умах учеников. Пьесы **Арбузова** показывают советского человека в его наименее поврежденной ипостаси – в жизни сердца. Очевидные слабости и пустоты в его драмах, как ни странно, были на руку сильным режиссерам и актерам, проявлявшим на арбузовском материале самостоятельную сценическую волю. Наследником **Арбузова** по части мелодраматической сценической беллетристики можно счесть **Александра Галина** (с корректировкой на масштаб личности и дарования). Масштаб и личности, и дарования **Арбузова** проявились в том числе и в редчайшем (для человека «творческой» профессии) качестве: распознавать и пестовать чужие таланты. Известно, что **Арбузов** одним из первых заметил и поддержал **Александра Володина**, принимал участие в продвижении постановок пьес **Александра Вампилова**. С начала 1970-х гг. организовал и вел студию-мастерскую молодых драматургов. В студии состояли, к примеру, **Виктор Славкин** и **Людмила Петрушевская**.

апрель

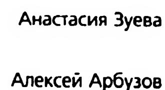
Дебют драматурга Нины Садур в журнале «Театр». Пьеса «Новое знакомство»

9 Развивая темы и мотивы **Петрушевской**, **Нина Садур** дошла до границ действительности и смело шагнула дальше, в мир мистических фантазий и потусторонних психических влияний и явлений. Чистый художник, создавший свою образную систему и свою рельефную речь, **Садур** входит в мир современного театра как настоящий новатор отечественной драмы, но о ее пьесы многие «ломают зубы», не в силах подобрать адекватный сценический язык.

апрель

Режиссер Борис Глаголин восстанавливает в Театре на Таганке спектакль Юрия Любимова «Дом на набережной» по роману Юрия Трифонова

10 Спектакль «Дом на набережной» был выпущен **Юрием Любимовым** в 1980 г., через три года после «Обмена», в тесном сотрудничестве с автором романа и соавтором инсценировки **Юрием Трифоновым**. Спектакль был в репертуаре театра до 1984 г., вплоть до отъезда **Любимова** в Лондон и его «невозвращенчества». Упрямая и страстная верность Таганки своему творцу показывала недюжинную стойкость шестидесятнической интеллигенции. Процесс восстановления или возобновления некогда запрещенных или иным образом сгинувших спектаклей вроде бы конгениален начавшемуся в кинематографе процессу «снятия с полки» не вышедших к зрителю картин. Но воскрешенные фильмы, как правило, попадают «в точку» и занимают общество, а спектакли – нет: меняется воздух времени, и вернуть прежний пафос и прежний контакт с публикой не удается никогда. Театр не подлежит восстановлению, но только рождению заново.



Анастасия Зуева

Алексей Арбузов

Нина Садур

апрель

В Таллине проходит Третий фестиваль «Прибалтийская театральная весна»

11 Главным призом отмечают спектакль «Страх и отчаяние в Третьей империи» (Рижский ТЮЗ, режиссер **Адольф Шапиро**). Знаменитый спектакль «Страх и отчаянье...» поражает больше всего своей демонстративной формалистичностью, которая воспринимается как признак свободомыслия. Прибалтийские театры советских времен чрезвычайно популярны и в самих республиках, и в СССР. В оторванности от мирового контекста, в клаустрофобическом закрытом пространстве, прибалтийский театр поневоле играет роль своеобразного «окна в Европу». Он является образцом европейского стиля, актуальных идей, примером превосходного соединения добротной актерской школы и режиссерского метафорического театра. (О прибалтийской школе театрального искусства говорит хотя бы то обстоятельство, что Вильнюс, Паневежис, Рига, Таллин всегда были традиционными поставщиками кинозвезд для «Мосфильма» и «Ленфильма».) С распадом СССР эстафету «Прибалтийской театральной весны» не сразу, но подхватит петербургский фестиваль «Балтийский дом».

май

Из Ленинградского ТЮЗа им. Брянцева увольняют главного режиссера Зиновия Корогодского

12 **Зиновий Корогодский** пришел в ТЮЗ в начале 1960-х гг. и работал в этом театре четверть века. Его освобождают от занимаемой должности («за аморальные действия, несовместимые с занимаемой должностью руководителя детского театра») после длинных многоступенчатых интриг городских властей, значение и смысл которых недоступен здравому рассудку, и уж, разумеется, не прояснится впоследствии. Личная драма **Зиновия Корогодского** совпадает с общим кризисом самой идеи специального детского театра по всей стране. Талантливые люди, пришедшие в детские театры на волне театральной «оттепели» 1960-х гг., на пару десятилетий сумели превратить ТЮЗ, инструмент идеологического влияния, в интересное и полезное дело. Но их энергия постепенно угасала, а устройство ТЮЗов было явно враждебно качественному творчеству; они становятся местом временного пребывания актеров и режиссеров, мечтающих о настоящей «взрослой» карьере. Несмотря на все протесты, известнейшего педагога, вырастившего не одно поколение актеров (среди его учеников – **Георгий Тараторкин**, **Николай Лавров**, **Николай Иванов**, **Антонина Шуранова**, **Александр Хочинский**, **Игорь Шибанов**) и талантливого режиссера (среди его спектаклей: «Открытый урок», «Наш Чуковский», «Наш, только наш», «Бэмби», «Наш цирк», «Гамлет»), создавшего Ленинградскому ТЮЗу большую заслуженную славу, воспитавшего сотни учеников, увольняют. В последующие годы он будет заниматься самостоятельной режиссерской и педагогической деятельностью (Центр «Семья», Театр Поколений).

июнь, 13

«Гамлет» в постановке Глеба Панфилова в «Ленкоме». Спектакль не встречает одобрения

Художник **О. Шейнцис**. Композитор **А. Рыбников**. В ролях: **О. Янковский**, **А. Збруев**, **И. Чурикова**, **М. Козаков**, **А. Захарова**.

13 Постановка «Гамлета» – с его тематикой преступной власти и обреченным героем, – осуществленная на переломе времен в явно лидирующем столичном театре, кажется вполне естественной. Однако «Гамлет» **Глеба Панфилова** вызывает шквал разгромных рецензий. По мнению одних критиков, этот не слишком складный спектакль звучит тихо, оказавшись напрочь заглушенным в сознании публики фанфарами «Диктатуры совести». Эстрадно-плакатная эстетика «Ленкома» 1980-х гг. сама по себе делает спектакль слишком плоским, аллюзионным, а заблудившийся интеллигент – Гамлет **Янковского** – не будет обладать той чрезвычайной нервной силой и трагическим темпераментом, которые давно сделались обязательными для всякого русского Гамлета. Другие же критики видят панфиловского Гамлета чуть ли не откровенным фашистом, не брезгующим никакими средствами ради достижения цели фанатиком. Такая, едва ли не первая на мировой сцене, трактовка шекспировского образа шокирует публику, привыкшую к Гамлету рефлексирующему. Эти дискуссии бесконечно далеки от новых, потенциальных «Гамлетов», одаренных молодых людей, «сквозь сердце которых прошла трещина мира» и которые в это время создают рок-группы или подпольные театры, держась в стороне от всякого официоза, даже очень прогрессивного.

Зиновий Корогодский

«Гамлет» в постановке Глеба Панфилова

июнь

Ультиматум Балтиморскому фестивалю

14 На международный фестиваль национальных театров в Балтимор (США) от СССР приглашены Малый театр («Дети Ванюшина») и Белорусский театр им. Купалы («Рядовые»). Советская сторона выдвигает ультиматум: отказать в участии спектаклю **Питера Холла** «Скотный двор» (лондонский Национальный театр), поставленному по запрещенному в СССР произведению **Джорджа Оруэлла**. Если провокационно-антисоветский спектакль не будет изъят из программы, наши спектакли будут сняты с конкурса. Ультиматум не принят, фестиваль в Балтиморе отказывается от участия советских театров и называется в СССР антисоветской акцией.

июль, 29

«Повелитель мух» по Уильяму Голдингу в постановке Льва Додина в Малом драматическом театре

Художник **Д. Боровский**.
В ролях: **П. Семак, В. Осипчук, Г. Дитятковский, И. Скляр**.

15 Идея **Льва Додина** как создателя театра заключалась в двусторонней «конвертации» художественных ценностей — собственно национальных и мировых. Россия в интерпретации **Додина** скоро сделалась весьма популярна в мире, а своя публика с удовольствием принимала мировую классику в проникновенном исполнении труппы МДТ. Философская притча **Голдинга** о мальчиках, оставшихся в одиночестве на необитаемом острове и подвергнутых испытанию злом, разлагающим их душу, обращена в длительное, густое, напряженное и трудное для зрителя представление с сильными актерскими работами и общим тяжелым, беспросветным колоритом. Показной оптимизм советского театра особо ненавистен режиссеру, который, вслед за **Достоевским**, считает, что «ненормальность и грех гнездятся в самой душе человеческой». Хотя реалистическое и даже натуралистическое изображение процессов внедрения зла в душу часто приводит актеров к истерическим надрывам и психическим перегрузкам внеэстетического свойства, общий постановочный уровень этой чисто «мужской» сценической композиции **Додина** отменно высок.

июль

Театры бунтуют против своих главных режиссеров. В Театре им. Вахтангова — против Евгения Симонова. Начало «демократизации» и «революций снизу» в театрах страны

16 Открытое партийное собрание в московском Театре им. Вахтангова подвергает резкой критике руководство главного режиссера **Евгения Симонова**. Обновлен худсовет вахтанговского театра. Позже в ленинградском театре им. Ленинского комсомола на открытом партийном собрании большинство актеров выразит категорическое несогласие с деятельностью главного режиссера **Геннадия Егорова**. В течение сезона около сорока актеров покинет печальное здание ленинградского Ленкома с его огромной унылой сценой, которой никак не мог толком распорядиться главный режиссер без явных признаков таланта. Но заколдованная проблема главных режиссеров не решается ни в какую сторону. Театрализация страны, достигшая к середине 1980-х гг. невероятной степени, сделала фигуру бездарного главрежа вполне массовой. Талант такого рода вообще редок, а назначение на пост происходит по воле управлений культуры на местах (и Министерства культуры в особо важных случаях), что окончательно запутывает дело (нередки протекционизм и прочие внехудожественные мотивы назначения вплоть до коррупции). В перестройку начинаются законные народно-театральные бунты, однако они никак не могут обеспечить режиссерскими талантами все театральные здания Союза и реформировать систему управления культурой в принципе.

июль

В московском издательстве «Искусство» выходит двухтомное «Литературное наследие» Михаила Чехова

17 Личность **Михаила Чехова** всегда была популярна в России: уехав за границу в 1920-е гг. и обогатив европейскую и мировую театральную культуру своим актерским и педагогическим опытом, он никогда не порывал открыто с Родиной; его, первого актера страны, долго ждали обратно и писали с оттенком скорби о «трагедии художника». Публикация литературного наследия возвращает в широкий обиход **Чехова** как театрального мыслителя, глубоко и своеобразно трактовавшего миссию актера. Для многих думающих артистов книга становится настольной и даже более близкой, чем эпохальные труды **Станиславского**. — **Чехов** лиричен, лишен дидактики, погружен в свой внутренний опыт и живые путешествия воображения предпочитает железным педагогическим «правилам».

Михаил Чехов
«Литературное наследие»

«Повелитель мух»
в постановке Льва Додина

октябрь, 4

«Мизантроп» Мольера в постановке Анатолия Эфроса в Театре на Таганке. Последняя завершенная работа режиссера

Художник **Д. Крымов**.
В ролях: **В. Золотухин**, **О. Яковлева**.

18 В таганковском спектакле «Мизантроп» видят отражение того психологического состояния, в котором пребывает **Анатолий Эфрос** в последний год своей жизни: «Судьба Эфроса, его жизненный сюжет спрессовался для меня и, вероятно, для многих вместе с образом «Мизантропа», его последнего спектакля. (...) В «Мизантропе» вечная меланхолия **Эфроса**. Мир глупцов, в котором задыхается порядочный человек. И хочет их учить и перевоспитывать. И презирает. (...) Альцест сам надевает на себя удавку. Ощущение невыносимости, изношенности мира, слов, людей, надоедливой бесконечной повторяемости всего: любви, предательств, измен, разоблачений, примирений. Усталость чувства, которое ни на что не возбуждается. И как все постарели, как трудно пробивается любовная тема. Все иссохло, сморщилось, как старое яблоко» (**Анатолий Смелянский**)[1]. На самом деле, тонкий, печальный этюд **Эфроса** – о прекрасных людях, которые трагически разминулись в своих душевных движениях (ибо Селимена **Ольги Яковлевой**, конечно же, любит Альцеста **Валерия Золотухина**) – наследует его же мхатовскому «Тартюфу»: **Эфрос** умеет придать психологическую глубину даже, казалось бы, малопригодному для того **Мольеру**. Спектакль усугубляет внутреннее противление **Эфросу** рьяных сторонников прежней, любимовской Таганки.

октябрь, 28

«Тамада» Александра Галина в постановке Камы Гинкаса во МХАТе

Художник **Д. Боровский**.
В ролях: **В. Симонов**, **А. Калягин**, **Е. Васильева**, **Б. Щербаков**, **И. Смоктуновский**, **Е. Проклова**.

19 Пригласить экстремального **Каму Гинкаса**, явного поклонника «театра жестокости» **Антонена Арто**, в Художественный – со стороны **Олега Ефремова** еще большая смелость, чем приглашение в начале XX в. **Всеволода Мейерхольда** в Александринский театр. Впрочем, отношения **Гинкаса** и МХАТа уже имеют историю: в 1982 г. **Гинкас** по личному предложению **Ефремова** поставил на Малой сцене МХАТа спектакль «Вагончик» по пьесе **Нины Павловой**. На большой сцене, в «Тамаде», **Кама Гинкас** взбадривает все живые элементы МХАТа и от души издевается над советским обывателем. Однако сценическая новизна спектакля делает его в репертуаре театра «яркой заплатой на ветхом рубище певца». Очевидно, что пути Художественного Академического театра в его тогдашнем состоянии и пути нового поколения режиссеров спокойно пересекаться не могут. Тем временем восходит звезда драматурга **Александра Галина**. В это же или ближайшее время выпускаются, репетируются или готовятся к репетициям пьесы **Галина** крупнейших и во множестве второстепенных театров страны. Между драматургией **Галина** и понятием «современность драматургии» надолго ставится знак тождества.

октябрь, 28

В Москве открывается XV съезд ВТО, ставший первым учредительным съездом Союза театральных деятелей РСФСР

20 **Олег Ефремов** выдвигает идею преобразования сообщества: театральные деятели захвачены идеей перемен и воодушевлены примером мятежного Пятого съезда кинематографистов. В работе XV съезда Всесоюзного Театрального общества, самим фактом своего присутствия подчеркивая его прогрессивность, участвует **Борис Ельцин** – еще не опальный, но уже популярный первый секретарь московского горкома КПСС. Театр уже фактически сбросил иго идеологической диктатуры: почти все театры, за редким исключением, только прикрываются советской конъюнктурой для выживания. Ведь театр принципиально нерентабелен и не может даже грезить о самоокупаемости. Огромная разветвленная театральная сеть покрывает всю страну. Преобразование «Всесоюзного общества» в «Союз деятелей» никак не может ответить на вопрос, кто и для чего будет содержать всю эту махину. Но так вопрос пока не стоит – речь идет о нравственном оздоровлении работников советского театра, на повестке дня все та же загадочная «диктатура совести». Нравственная утопия, детище шестидесятников, продолжает волновать умы – однако на деле главные режиссеры, владельцы маленьких удельных театральных «княжеств» по всей стране, не спешат расставаться с деспотическими привычками, и даже в случае полного художественного распада выковыривать их из насиженных кресел удается с большими мучениями.

«Мизантроп» в постановке Анатолия Эфроса

XV съезд ВТО

октябрь

Театры-студии получают статус профессиональных театров

21 Семь московских театров-студий (**Анатолия Васильева**, **Олега Табакова**, **Светланы Враговой**, **Марка Розовского**, **Сергея Кургиняна**, **Михаила Щепенко**, **Вячеслава Спесивцева**) обретают статус профессиональных театров. Поощрение театров-студий равнозначно поощрению демократизации общества – главной идеологической примете перестройки. Театр рождается как бы «снизу», из творческой инициативы масс. На самом деле, всякая «студия» является результатом личной воли режиссера, и разумной жизни ей отпущено столько, сколько разума – этому режиссеру. Но статус профессионального театра в СССР является атрибутом вечности: театр может только открыться, закрыться он уже не может никогда.

октябрь

Ученики Петра Фоменко представляют дипломный спектакль «Игроки»

В ролях: **Х. Л. Чека Понсо**, **С. Качанов**, **С. Женовач** и др.

22 Когда реакционная часть труппы Ленинградского театра Комедии, объединившись с реакционерами управления культуры, выжила **Петра Фоменко** из театра, где он был главным режиссером, тот нашел приют в театральной педагогике и стал кропотливо выращивать способных молодых людей. Спектакль учеников **Фоменко** (реж. **Роза Сирота**) будет иметь успех, и в 1987 г. его возьмут в репертуар Театра им. Маяковского. Через некоторое время, уже в 1990-е гг., фоменковская педагогическая деятельность даст ошеломляющие результаты. Когда на сцену выйдет целая плеяда талантов «мастерской Фоменко», станет ясно, где укрывается дух классического русского театра, когда-то давший импульс для создания Московского Художественного.

ноябрь, 4

«Квартира Коломбины» Людмилы Петрушевской в постановке Романа Виктюка в «Современнике»

Художник **В. Боер**.
В ролях: **Л. Ахеджакова**, **А. Леонтьев**, **Т. Дегтярева**, **Г. Соколова**.

23 В этом спектакле встречаются, как принято было писать в советские времена, две «трудные судьбы» – драматургии **Людмилы Петрушевской** и режиссуры **Романа Виктюка**. **Петрушевская** начала писать пьесы в ранние 1970-е гг., но только в 1980-е гг. они стали появляться на сценах т. н. самодеятельных (а на самом деле, в условиях советской цензуры, – свободных) экспериментальных театров. Лучшими такими постановками были «Сырая нога» (1981) и «Чинзано, или День рождения Смирновой» (1982) во Львовском театре «Гаудеамус» режиссера **Бориса Озерова**. В 1979 г. **Виктюк** осуществил постановку пьесы **Петрушевской** «Уроки музыки» в театре-студии ДК «Замоскворечье». И только с перестройкой, в 1985 г., **Марк Захаров** поставил «Трех девушек в голубом», что означало фактическую легализацию драматургии **Петрушевской** на государственной сцене. **Виктюк** в течение долгих лет был любимцем провинциальной театральной публики, заезжей театральной звездой в столицах, режиссером, чьи спектакли многие не видели, но о которых непременно «много слышали». Ученик **Эфроса**, провинциальный чародей, любимец актеров, весело странствовавший по Союзу с одним талантом в кармане, он объединяет несколько одноактных пьес замечательного бытописателя **Петрушевской**, воссоздавая на сцене не одно лишь томительное и жуткое убожество советской жизни, но озорство, плотность художественного языка, остроумие автора. Сквозь тоску и нищету персонажей светится беспечный театр, побеждающий гримасы уродливого времени, и Коломбина остается Коломбиной, какая бы квартира ей ни выпала. Именно с «Квартирой Коломбины» **Виктюк** получает «постоянную прописку» в столице и статус «московского режиссера».

ноябрь, 8

Галина Волчек возобновляет спектакль Олега Ефремова «Большевики» по пьесе Михаила Шатрова

24 «Большевики» были поставлены одновременно с «Декабристами» и «Народовольцами» в 1967 г. Театральная трилогия была своеобразным подношением «Современника» к 50-летию революции, но те, кто от имени революции правил страной, не оценили подарка. Если с первым и вторым поколением революции за давностью лет были дозволены некоторые «современниковские» вольности, то уже третье поколение (поколение большевиков) могло быть трактовано исключительно в каноническом ключе, и любой отход от канона содержал в себе намек на ревизионизм (особо крамольный для 1967 г.). **Олегу Ефремову** удалось не отменить премьеру только благодаря личной

«Квартира Коломбины» в постановке Романа Виктюка

«Большевики» в постановке Олега Ефремова (редакция 1967 г.)

санкции министра культуры **Екатерины Фурцевой**. Спектакль шел без соответствующего разрешения инстанций, да еще и текст пьесы **Михаила Шатрова** был не залитован. Начальник Главного управления по охране государственных тайн в печати при СМ СССР **Павел Романов** известил об этом ЦК КПСС, назвав премьеру «беспрецедентным случаем нарушения установленного порядка».Через двадцать лет в возобновленном спектакле участвуют как те, кто был занят в первой редакции (**Игорь Кваша**, **Евгений Евстигнеев**, **Лидия Толмачева**), так и новые исполнители (**Сергей Гармаш**, **Леонид Филатов**, **Валентин Гафт**). Наличие у шатровских большевиков некоторых человеческих черт и слабостей было непреодолимым препятствием их сценического осуществления в конце «оттепели». Власть чуяла нутром: тронешь хоть что-нибудь в канонической советской истории — посыплется все. Двадцать лет спустя, накануне глобальных перемен всего советского мира, попытка драматурга переписать иконы советских вождей в портретики и его пафосная полуправда выглядит безнадежным анахронизмом, и возвращенный из небытия спектакль, поначалу вызвавший мгновенный интерес, тут же сметен валом публикаций об истинных событиях советской истории. Актеры «Современника» и первые зрители спектакля вспоминали, что когда в финале спектакля революционное правительство, узнав о смерти Ленина, вполголоса пело «Интернационал», — люди, стоя, плакали и пели вместе с актерами. В 1986 г. уже никто не встает, не поет и не плачет. Товарищ **Романов** из Главного управления был бы доволен. Так и не получивший соответствующей подписи с печатью спектакль «Большевики», возобновленный спустя эпоху, очень скоро сойдет со сцены. Идеология и пафос перестройки опоздают ровно на двадцать лет.

ноябрь, 14

Умерла Раиса Беньяш

25 Умерла **Раиса Беньяш** (род. в 1920-е гг., точная дата рождения неизвестна) — театровед, историк и критик. Она не имела никаких степеней и никогда не занимала никаких постов, но ее профессиональный авторитет был высок. **Беньяш** появилась в Ленинграде после войны и быстро заняла лидирующие позиции в среде ленинградских театральных критиков. Ее перу принадлежит самая ранняя монография о **Георгии Товстоногове**, высоко ценившем ее суждения; она прежде других заметила и оценила талант **Иннокентия Смоктуновского**, о котором написала так и не опубликованную книгу. Ее работы о театре отличались своеобразной интимной интонацией, несколько вычурной литературностью и особым пониманием театра. Человек разнообразных интересов в искусстве, она всегда была в курсе открытий и событий художественного мира; ее элегантный дом был открыт как для знаменитостей, так и для подающих надежды дарований. Ее не скованная предрассудками, европейски устроенная жизнь и впоследствии будет казаться необычной.

ноябрь

Начало «разделения» МХАТа

26 По предложению художественного руководителя МХАТа **Олега Ефремова** в труппе обсуждается идея реорганизации театра путем разделения на два самостоятельных коллектива — каждый на своей площадке, — но с единым руководством. Происходит раскол: не поддерживающие идею худрука попадают в оппозицию. Вирус раздвоения жил в теле Художественного театра с момента зарождения: он был создан двумя художниками, которые сумели объединиться на довольно короткий и достославный миг, дабы затем расходиться все дальше и решительней. **Станиславский** и **Немирович-Данченко** не выносили свои разногласия на суд публики, четко разделяли сферы влияния, все «дочки» Художественного театра (Первая студия, Вторая студия и т. д.) отпочковывались от «матери» мирным путем. Но созданный в свое время как классический театр для образованной части общества, МХТ был присвоен советской властью и провозглашен главным и образцовым государственным театром. Постепенно жизнь уходила из Художественного, терялась связь с публикой. Все разногласия и противоречия копились под спудом. «Система Станиславского» становилась мертвой догмой. Огромная, неповоротливая, архаическая труппа хранила самые разнообразные напластования

Олег Ефремов

Татьяна Доронина

минувших эпох. Театр выработал канон академической культурной скуки. Маневр **Ефремова**, отчаянно боровшегося с мхатовской рутиной, постоянно привлекавшего новых талантливых людей на его подмостки (он хотел собрать лучшее, что только есть в стране, уводил актеров из других трупп и пробовал приглашать самых разных режиссеров) был задуман как отчаянный жест резкого обновления театра. **Ефремов** пытался освободиться, отсечь лишнее. Он обладал размахом настоящего театрального реформатора и один из немногих понимал, что театры не только рождаются, но и умирают. Однако ему, прирожденному организатору, стало не хватать сильных объединяющих идей — не нравственных, но художественных. Честный суровый реализм «Современника» был прекрасен в свое время, но реформировать МХАТ по его образцу было невозможно. Начинается шумная публичная свара или, как писал **Михаил Булгаков**, «гнусный, свинский, соблазнительный скандал» — окончательное разделение МХАТа.

ноябрь

Первые «Игры в Лефортово»

27 Первый фестиваль театров-студий «Игры в Лефортово» проходит в московском ДК МЭИ по инициативе молодежной редакции журнала «Театральная жизнь». Оргкомитет возглавляет **Марк Захаров**. Награды вручены: студии «Театр» **Алексея Левинского** («Преступление и наказание»), студии «Человек» **Людмилы Рошкован** («Владимир Маяковский»), студии «В старом парке» **Бориса Тудакова** («Нищий, или Смерть Занда»), студии **Романа Виктюка** («Девочки, к вам пришел ваш мальчик»), студии пластической импровизации **Олега Киселева** («Каникулы Пизанской башни») — у последней три приза и наибольший зрительский успех. Среди участников «Игр...» также театр **Марка Розовского** «У Никитских ворот», театр «Манекен» (Челябинск) под руководством **Анатолия Морозова**. По итогам фестиваля на базе ДК МЭИ создается Агентство любительских театров.

декабрь, 2

«Спортивные сцены 1981 года» Эдварда Радзинского в постановке Валерия Фокина в Театре им. Ермоловой

Художники: **О. Твардовская, В. Макушенко.**
В ролях: **Т. Доронина, Т. Догилева, В. Павлов, О. Меньшиков.**

28 **Анатолий Смелянский** в журнале «Театр» называет спектакль самым шумным и эпатажным в театральном сезоне, это «своего рода пощечина общественному вкусу, произведенная сознательно и вызывающе»[2]. Другие критики считают драматургию **Эдварда Радзинского** важным «зановооткрытием» и вспоминают о его пьесах 1960-х гг. как о чем-то незаслуженно забытом, легкомысленно упущенном. Но сюжет «восстановления справедливости» к **Радзинскому** имеет отношение весьма косвенное. Он был успешным драматургом, становится очень успешным и будет самым успешным — драматургом, беллетристом, телеведущим и шоуменом. Правда, в 1986 г. об этом еще никто не знает. Эффектная разоблачительная пьеса **Радзинского** «Спортивные сцены 1981 года» рисует упадок нравов советских буржуа накануне кризиса социалистической империи, что представляется автору явлением не менее значительным, чем закат Рима. Спектакль-шлягер предвосхищает будущий антрепризный коммерческий театр с его конъюнктурностью, опорой на систему звезд и т. д. Правда, если **Татьяна Доронина** и **Виктор Павлов** по меркам 1986 г. — натуральные звезды, то будущая суперзвезда отечества **Олег Меньшиков** держится скромно и убедительно лепит образ в строгих режиссерских рукавицах, от которых он впоследствии уйдет на полную волю.

декабрь, 31

«Театр времен Нерона и Сенеки» Эдварда Радзинского в постановке Георгия Товстоногова в БДТ им. Горького

29 **Эдвард Радзинский** — «свой» автор в БДТ. Со спектаклем «Еще раз про любовь» (1964) **Товстоногов** шел в ногу с эпохой студентов, «физиков-лириков» и модой на сдержанный лиризм **Хэмингуэя**. Спустя почти четверть века театр встречается с иным **Радзинским** — от прямой речи ранних драм и психоанализа «Спортивных сцен 1981 года» драматург переходит к иносказанию, исторической притче. БДТ уже обжегся на этом в 1965 г., когда «Римская комедия» **Леонида Зорина**, срепетированная и дважды показанная «театральной общественности», большой публики так и не увидела. Император Нерон **Радзинского** — двойник императора Диона **Зорина**. **Товстоногов** в который раз взывает к совести нации, к интеллигенции — с ней он был строг еще в «Трех сестрах»,

«Театр времен Нерона и Сенеки» в постановке Георгия Товстоногова

«Спортивные сцены 1981 года» в постановке Валерия Фокина

Художник **О. Земцова**.
В ролях: **А. Толубеев**, **А. Романцов**, **М. Данилов**, **М. Волков**.

в злополучном 1965 г. При совершенно благоприятных условиях 1987 г. БДТ предпримет еще одну попытку сделать древнеримскую античность до того прозрачной, чтобы через нее виднелась «империя зла». Но «Нерон и Сенека» предназначенной им роли вечевого колокола или злободневного комментария (ленинградского варианта «Диктатуры совести») не сыграют. Жанр аллюзии опоздал; театральные диалоги «о вечном» публика в этот момент слушать не хочет.

Комментарии к сообщениям
Елена ГОРФУНКЕЛЬ, Татьяна МОСКВИНА, Леонид ПОПОВ

резюме

Этот год в театре больше кажется гладким и спокойным, чем таковым является. Кажется, что по содержанию он еще вполне традиционен — тут и подношения съездам компартии, и госпремии, и звания, и назначения. Театр ощущает свою нужность и свое место «в строю» — и это тоже привычно. Театр по-прежнему мыслится многонациональным братством, что имеет под собой прочный исторический фундамент. Но, с другой стороны, есть пробы свободы, есть риск и отвага. Раскрепощение театральных идей идет параллельно раскрепощению общества от идеологической диктатуры.

Театры-студии (некоторые из них маялись по обшарпанным подвалам годами) получают хорошие помещения и равные права с большими театрами. Но в расчет не берется качество студийных спектаклей. Расцвет студийного движения определяется количеством новых названий, а их число переваливает за сотню уже в этом году.

Год XXVII съезда КПСС сближает в афише классику, выдержанную «на полках» драматургию 1970-х — 1980-х гг. и пьесы-однодневки, сделанные на скорую руку, «на злобу дня». Из старых запасов никто не хочет выбрасывать Комиссара, Василия Губанова, Алешу Скворцова; это не рационально, но проверить-то их на прочность, на изгиб, на новые вкусы следует — считают умы перестройки.

Во всем чувствуется спешка — успеть продвинуть новое в тот, конечно же, как всем представляется, временный этап очередной «оттепели». Что не публиковалось и не ставилось — издать и поставить. Воскресить лучшие театральные произведения советского прошлого. Открыть новые сцены и театры. Утвердить в общественном мнении маргиналов — нежелательных прежде режиссеров. Вернуть забытые имена. Впустить по второму разу (после 1960-х гг.) Запад. Самим выйти туда — не отдельными посланниками, а театральной культурой в целом. Легализовать подполье — поколение постмодернистов. Преобразовать все, что устарело. Убрать с дороги, пока не поздно, пешки и лишние фигуры. Сочетание железного старого и эфемерного нового сопровождается подъемом духа, настроением взволнованности и возбуждения. Кажется, что согласие по всем историческим и эстетическим вопросам совсем близко.

Где-то мелькает лозунг — «выковыривать стариков». Таково прорывающееся в молодых (гены!) желание помахать революционной дубиной, а в отдельных случаях на перестроечном шуме сбрасыванием стариков с корабля современности сделать карьеру.

«Давайте будем брать пример с партии», — провозглашает на VIII съезде Союза писателей один известный драматург. «Давайте вернем авторитет партийной критике», — говорят там же. Оторваться от широкой груди трудно и страшно. Но прогресс опережает страхи. С «Диктатурой совести» в фавориты перестройки выходит **Марк Захаров**. Зато **Лев Додин** и **Анатолий Васильев** держатся решительно в стороне от многоречивой новизны; они — точки опоры, хранители суверенного театра.

Во главе «застойных» трупп появляются люди с большими проектами театральных преобразований, идеями создания центров и институтов по парижскому образцу, серьезных творческих лабораторий и исторических мемориалов. «Идеалы» по-прежнему дороже «истин». Разногласия, «спорные моменты», неполадки прогресса будут иметь отдаленные, и весьма серьезные, последствия.

Уже поданы сигналы того, что «горбачевский» оптимизм недолговечен. Что перестройка — это не лад и мир, а долгая война, жесткая и местами жестокая. Поэтому самым значительным, хотя и не совсем радостным событием года является раскол МХАТа. **Олег Ефремов** первым делает решительный, исторический шаг, за что дорого заплатит. На фоне актуальных спектаклей, новинок, знакомств, блестящих режиссерских и актерских открытий, раскол МХАТа — предзнаменование грядущих бурь, событие, дальний смысл которого ясен не всем.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

изобразительное искусство

январь, 5

Публикуется первое интервью с Сальвадором Дали

1 «Известия» публикуют первое в советской прессе интервью с патриархом сюрреализма **Сальвадором Дали** – «Я всегда с большим уважением относился к вашей стране». До недавнего времени альбомы **Дали** помещали в спецхраны публичных библиотек, так как он был одним из воплощений буржуазного упадка. С точки зрения советской идеологии, его искусство было «порнографичным», «антикоммунистическим», «профашистским» и находилось под строжайшим запретом. Теперь же одна из самых ортодоксальных коммунистических газет говорит о нем уважительно.

январь

XVI выставка художников книги на Кузнецком мосту. Книжные графики по-прежнему на высоте

2 XVI выставка московских художников книги проходит с успехом. На выставке представлены главные имена: **Дмитрий Бисти**, **Гариф Басыров** и другие. В советские времена книжная графика не считалась таким важным рубежом идеологической борьбы, как живопись, и благодаря этому служила прибежищем для нескольких поколений художников-формалистов и позднее нонконформистов. В 1930-е гг. в книжной графике «укрывались» поздние «мирискусники» и формалисты – **Владимир Конашевич**, **Дмитрий Митрохин**, **Владимир Лебедев**, **Юрий Васнецов**. Хотя начиная с середины 1930-х гг. и эта сфера подвергалась погромным кампаниям против «художников-пачкунов», но все же эти гонения были несравнимо менее разрушительными, нежели те, что организовывались против живописи. Поэтому книжная графика быстро восстановилась в 1960-е гг. как свободная творческая территория, и именно тогда такие известнейшие нонконформисты как **Илья Кабаков** и **Владимир Пивоваров** официально были известны именно как художники детской книги. Хороший профессиональный уровень и высокая энергетика творческого эксперимента остаются здесь нормой вплоть до конца 1980-х гг. Несмотря на то что художественная пресса в перестроечном духе толкует о загадочном «кризисе» в книжной графике, состояние последней может быть оценено исключительно в положительном духе.

февраль

После «Мухоморов» появились «Чемпионы мира»

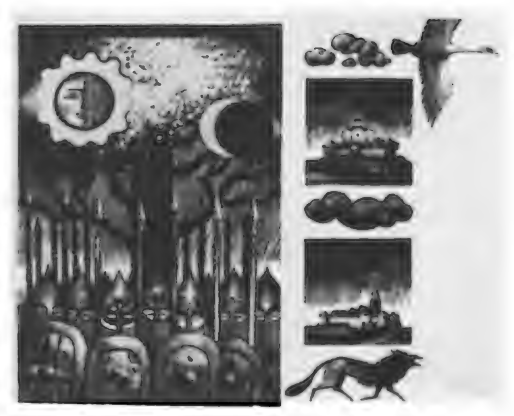
3 Образована группа «Чемпионы мира», в которую входят **Константин Звездочетов**, **Гия Абрамишвили**, **Борис Матросов**, **Константин Латышев**, **Андрей Яхнин**. Подобно таким молодежным группам, как «Мухоморы» (Москва, 1978) и «Новые художники» (Ленинград, 1982), «Чемпионы мира» иронично относятся к идеологической борьбе старшего поколения с советской властью и индифферентны к проблемам чистоты искусства, духовного противостояния и прочим постулатам нонконформистов 1970-х гг. Идеология «Чемпионов мира», как и «Мухоморов» – обе группы объединяет присутствие **Константина Звездочетова**, – связана с обильным пластом массовой культуры позднебрежневского периода, которая в силу своей общей халтурности и симулятивного пафоса наглядно обесценивала все те соцреалистические каноны, которые была призвана утверждать. Этот стихийный дадаизм сразу же становится главным приемом искусства перестройки, поскольку и само слово «перестройка», выскочившее на поверхность после десятилетий «построения» социализма и коммунизма, выглядит пародией на самое себя. В такой карнавальной атмосфере противостояние культуры официальной и неофициальной, столь характерное для социализма эпохи «застоя», утрачивает смысл и по сути завершается.

март

Выставка из коллекции Вашингтонской Национальной галереи

4 В Москве и Ленинграде проходят выставки французской живописи второй половины XIX – начала XX вв. из коллекции Вашингтонской Национальной галереи – это грандиозное и дорогое шоу, оплачиваемое Министерством культуры. На выставке представлены работы импрессионистов и постимпрессионистов. Два этих рубежных направления долгие годы оставались единственным разрешенным в СССР западным искусством

Константин Звездочетов



Дмитрий Бисти. «Слово о полку Игореве». Разворотная иллюстрация

вне реалистических традиций. И все же любые книги о модернизме, повествующие, разумеется, о распаде и деградации «буржуазной» живописи, в качестве пролога и точки отсчета многократно описанного прискорбного процесса вынуждены были брать эти направления. Вероятно, не случайно альбомы репродукций **Мане** и **Ренуара**, не говоря уже о **Ван Гоге** или **Тулуз-Лотреке**, можно было купить лишь на черном рынке по спекулятивной цене. Впрочем, альбомы все же издавались, а в крупнейших государственных музеях полотна этих художников входили в постоянную экспозицию, а не пылились в запасниках. Представительствуя от имени «современного искусства» и выступая в его роли, импрессионизм и постимпрессионизм оставались неизменно популярными у широкой публики.

март

Антиалкогольная кампания «Новых художников» в ЛДМ

5 Антиалкогольная выставка группы «Новые художники» в «Клубе абстинентов» при Ленинградском Дворце Молодежи — типичный пример дадаистской политики «Новых», которые используют партийные лозунги как предлог для организации своих выставок. **Тимур Новиков**, основатель движения «Новых», пропагандирует эстетику «всечества», разработанную **Михаилом Ларионовым** и **Ильей Зданевичем** в 1910-е гг., которая предполагает, что искусство можно производить из любых подручных идей и материалов. Это существенно расширяет свободу творчества и снимает комплексы профессионального и непрофессионального искусства, насаждавшиеся в советский период. **Тимур Новиков** начинал в 1978 г. как живописец-экспрессионист в основанной **Борисом Кошелоховым** группе «Летопись». В 1982 г. на одной из первых разрешенных выставок «Товарищества экспериментального изобразительного искусства» вместе с **Иваном Сотниковым Новиков** выставил «Ноль-объект» — дыру в экспозиционном стенде. Это вызвало скандал в ТЭИИ как опасная провокация — и художественная, и политическая. **Новиков** развивал абсурдистское наступление: объявил о торжестве «ноль-культуры» и создал группу «Новые художники». В 1985 г. **Новиков** вместе с **Сергеем Бугаевым** основал «Клуб друзей В. В. Маяковского» — в советском классике они видели прежде всего шоумена и героя профессиональной «поп-культуры». Членский значок клуба представляет собой красный квадрат **Малевича** в белом круге. В среде «Новых» (художников, поэтов, писателей, дизайнеров, режиссеров и рок-музыкантов) восходит главная звезда постсоветской молодежной культуры — **Виктор Цой**.

апрель

Под именем «Первая галерея» зарегистрирована первая частная галерея в СССР

6 В Москве зарегистрирована «Первая галерея» **Айдан Салаховой**, **Евгения Митты** и **Александра Якута**. Галерея, ставшая одним из первых частных предприятий на советском художественном рынке, фактически откроется лишь в 1989 г. Начинается более или менее успешное движение к открытому художественному рынку, которое сопровождается кризисом советской системы госзаказа в искусстве, парализовавшим на десятилетие официальные союзы художников. Вырваться из-под государственной опеки — мечта всех новых деятелей отечественной художественной сцены. Название «Первая галерея» символически отмечает начало этого стремления к свободе. Двое из основателей галереи — **Салахова** и **Якут** — в 1990-е гг. станут профессиональными галеристами, возродив эту профессию в России впервые после 1910-х гг.; причем **Салахова** не оставит и своей успешной художественной карьеры.

В ленинградском Доме ученых открывается выставка «Митьков»

7 Группа была организована в 1985 г. из молодых художников, связанных с неофициальной традицией (**Дмитрий Шагин**), и выпускников Мухинского училища (**Ольга** и **Александр Флоренские**). «Митьки» середины 1980-х гг. увлечены живописью так называемого «третьего пути», проложенного в 1920-е — 1930-е гг. между авангардом и соцреализмом такими художниками как **Николай Лапшин**, **Николай Тырса**, **Михаил Соколов**, **Владимир Лебедев** и др. С этой традицией их связывает искусство **Владимира**

Тимур Новиков

Борис Гребенщиков и «Митьки»

Шагина, отца **Дмитрия Шагина**, а также работы **Раисы Флоренской**, сестры **Павла Флоренского**. Идеология движения – «митьки никого не хотят победить» – разработана писателем и художником **Владимиром Шинкаревым**. «Митьки» эксплуатируют «почвенный» имидж, непременными атрибутами которого являются ушанки, тельняшки, валенки и братско-сестринская любовь, что порождает волну провинциальной молодежной моды. Романы **Шинкарева** мгновенно расходятся в самиздате, их мрачный алкоголический дзен продолжает традицию внутренней эмиграции, пассивного сопротивления социальному активизму, начатую **Венедиктом Ерофеевым**.

май

Арманд Хаммер и его выставка «Шедевры пяти веков»

8 В Москве, Ленинграде, Новосибирске, Киеве и других городах проходит выставка «Шедевры пяти веков» из собрания коллекционера **Арманда Хаммера** (США). Эта акция **Хаммера**, сделавшего состояние на торговле с СССР в 1920-е гг., свидетельствует о вновь вспыхнувшем интересе к России. В 1920-е гг. **Хаммер** с немалой выгодой для себя использовал неразбериху революционной и постреволюционной ситуации – организация продовольственной и промышленной помощи Советской России происходила в обмен на право свободного вывоза российских культурных и культовых ценностей. Теперь, накануне перемен, он опять претендует на положение главного промоутера отношений США и СССР. Именно **Хаммер** сделает первое пожертвование в Советский Фонд Культуры, передав в дар «Портрет мужчины» **Константина Маковского** и «Сельский пейзаж» **Исаака Бродского**. (По свидетельству **Александра Яковлева**, позже он «от имени влиятельных людей Америки» предложит советскому правительству оказать помощь в конвертации рубля, девальвировав его в соотношении один к двенадцати. Кабинет министра финансов **Валентина Павлова** сочтет это предложение неинтересным.[1])

июнь, 26

Умер Вадим Сидур

9 Умер скульптор **Вадим Сидур** (род. в 1924 г.). Его монументальные серии («Гроб-Арт», «Железные пророки», «Мужчина и женщина», «Материнство», «Неосалон», «Мой гарем» и др.) были хорошо известны и по достоинству оценены на Западе, однако в своем отечестве за те же произведения скульптор-модернист попал в число опальных и гонимых. Сделав поначалу благополучную карьеру в Союзе художников, впоследствии **Сидур** порвал с официальным искусством и с конца 1950-х гг. почти не выставлялся в СССР. Его имя упоминалось лишь в устных разносах начальников и разгромных публикациях. Причиной такой немилости был все тот же «формализм», с которым официоз не уставал бороться с конца 1920-х гг. **Сидур** бескомпромиссно отказался от требований фигуративности и пошел по пути, проложенному западными авторитетами **Константином Бранкузи**, **Гансом Арпом**, **Генри Муром**. В 1974 г. **Сидур** был исключен из КПСС. В Западном Берлине, Констанце, Оффенбурге установлены памятники по его проектам. На Родине Музей **Сидура** откроется уже после его смерти.

июнь

Праздник города в Петропавловской крепости. «Новые художники» и «Поп-механика» отмечают печальные юбилеи Сопротивления 1970-х гг.

10 В Ленинграде проходит первый разрешенный праздник города в Петропавловской крепости. Акция у крепостных стен организована «Новыми художниками» и ансамблем **Сергея Курехина** «Поп-механика» и посвящена событиям 1976 г. Тогда в своей мастерской заживо сгорел при загадочных обстоятельствах известнейший художник-нонконформист **Евгений Рухин**, и его товарищи по движению попробовали устроить выставку в крепости в знак протеста (считалось, что мастерскую подожгли агенты КГБ). **Рухин** – вдохновитель ленинградского нонконформизма начала 1970-х гг., «связной» с московскими неофициалами и с американским художественным миром, – был легендарной фигурой. Беспрепятственно до места выставки добрался только **Борис Кошелохов** с ассамбляжем «Восклицательный знак», сделанным из ночного горшка и больничной утки; художники с картинами были большей частью задержаны милицией на подходе, а **Юлий Рыбаков**, написавший антисоветский лозунг на стене равелина, был позднее осужден и отбывал срок.

Вадим Сидур. «Формула скорби»

Вадим Сидур

июль

Выставка работ Сергея Параджанова в Тбилиси

11 В Тбилиси проходит выставка графики, коллажей и эскизов **Сергея Параджанова.** Один из самых ярких мифов непокоренной культуры, бунтарь в шутовском колпаке и всемирно известный режиссер теперь заново открыт знатоками – не только как автор фильмов *Тени забытых предков* и *Цвет граната*, но и как живописец, график, создатель собственного стиля в изобразительном и дизайнерском искусстве. Устанавливается своеобразный культ **Параджанова**-художника, его графика сравнивается с рисунками **Сергея Эйзенштейна, Жана Кокто** и **Федерико Феллини**.

август, 21

ЦК КПСС принимает Постановление «О мерах по дальнейшему...». Партия проявляет заботу об изобразительном искусстве

12 Пообещав повернуться наконец лицом к культуре и искусству, человеческому фактору с аспектами и духовным, и материальным, партия слово держит и в огромном количестве, вместе с Совмином, издает постановления. О литературе, театре и кинематографе, о музыке, эстраде и цирке, о домах культуры и парках культуры и отдыха. Изобразительное искусство не исключение – ему тоже посвящается отдельный документ, традиционно озаглавленный «О мерах по дальнейшему...»[2] и т. д. Обмылки «постановленческого» новояза («неуклонно повышать...», «неустанно укреплять...» и «всемерно содействовать...»), всемерно, неуклонно и неустанно рассыпанные по тексту, как обычно, мешают добраться до сути. В данном случае означенная суть имеется: художникам обещаны улучшения «материально-технической базы», что, возможно, означает увеличение объемов финансирования на выставочную и издательскую деятельность, дополнительные мастерские, повышенние зарплаты и гонораров. **Горбачев** не обходит изобразительное искусство и личным вниманием: он приветствует участников идеологически важных выставок, особую заботу проявляет по отношению к своим любимым «народным» художникам. Самым «народным», и потому самым любимым, им признан **Илья Глазунов**.

август

В Москве открывается выставка Нико Пиросманишвили

13 В Москве в Государственном музее искусства народов Востока – выставка работ **Нико Пиросманишвили**, грузинского художника-примитивиста, обожаемого либеральной интеллигенцией. В нем видели местный вариант **Таможенника Руссо**; его романтичная жизнь, скитания по Грузии из трактира в трактир, свобода, полное безразличие к социальному успеху долгое время были неотъемлемой составной частью мифа вольной грузинской культуры. Его судьба и тип личности привлекали не менее, чем живопись, вышедшая из культуры народных вывесок.

август

Москва заново открывает «производственное искусство» Александра Родченко

14 В московском центре технической эстетики ВНИИТЭ на Пушкинской площади – выставка «Александр Родченко и производственное искусство». Впервые вместе представлены пространственные и графические композиции, архитектурные проекты, реклама, мебель и предметы быта, сделанные по эскизам **Александра Родченко**-дизайнера. Как и **Владимир Татлин**, другой герой московского авангарда 1920-х гг., **Родченко** остаток жизни провел в полной безвестности. Советский авангард, несмотря на возвращение конструктивизма в художественной практике 1960-х гг. и на главное достижение брежневской «разрядки» – выставку «Москва – Париж» 1981 г., – находился под полуофициальным запретом из-за гонений на «абстракционизм», к которому огульно было причислено решительно все, что не вписывалось в соцреалистические каноны. Возвращение советского авангарда не случайно начинается с производственного искусства, в котором функция как бы заслоняет идеологию абстракционизма.

26 сентября

Выставка «Мастера культуры за мир». Советские художники

15 В Центральном выставочном зале Москвы открывается выставка «Мастера культуры за мир». В пустынных залах можно встретить друзей, родственников и знакомых участников выставки, а также журналистов и чиновников СХ, пришедших сюда по долгу службы. Иных посетителей на этой выставке почти не бывает. Впрочем, как и на других многочисленных выставках, посвященных актуальным политическим событиям (выставка

Сергей Параджанов. «Ретро». Коллаж

Александр Родченко. «Лестница»

славят труд и строят коммунизм

«Славен трудом человек», посвященная XXVII съезду КПСС), проходящих под традиционными политическими лозунгами («Мы строим коммунизм» в Центральном выставочном зале), приуроченных к памятным датам («Космос на службе мира» в ЦДХ). Среди выставок этого жанра случаются и неплохие — например, в экспозиции выставки «Труд и творчество» в ГРМ, посвященной Октябрьской революции, нет радикальных произведений авангарда, но в остальном акцент сделан на качественной живописи. В целом же подобные выставки с начала 1970-х гг. были важнейшей составной частью механизма советской идеологической машины. Они-то и показывают работу советского художественного рынка, который был создан для того, чтобы картины, портреты, плакаты, строго соответствовавшие советской партийной доктрине, присутствовали в каждом учреждении от совхозной конторы до школы, от музея до горкома. Этот рынок обслуживали тысячи малоизвестных живописцев и скульпторов; наиболее успешные получали посты в советской номенклатуре. Их соцреалистическая продукция ничем не отличалась от всей остальной продукции советских предприятий: она была неконкурентоспособной, если воспользоваться словом, которое войдет в обиход чуть позднее.

ноябрь, 26

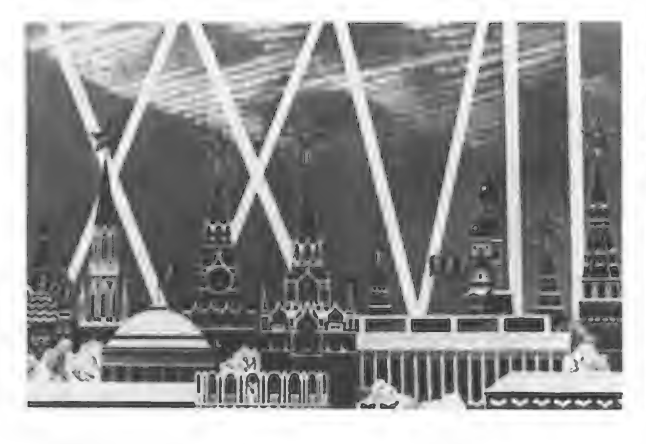
В ЦДХ на Кузнецком мосту открывается 17-я молодежная и первая «официальная неофициальная» выставка — самое яркое событие художественной жизни в этом году

16 Ежегодная выставка произведений молодых московских художников всегда была «мероприятием для галочки» в отчете СХ о «работе с творческой молодежью». Не то происходит с 17-й «молодежкой», ставшей одним из самых значительных событий художественной жизни середины 1980-х гг. Главное ее новшество — наличие концепции, авторами которой являются социологи, психологи и искусствоведы. Содержательно-идеологическая сторона (представить вместе прежде несоединимые направления, то есть вчерашних маргиналов вместе с «выдвиженцами» официального СХ) влечет за собой организационные новации: вместо традиционных выгородок установлены мобильные каркасные конструкции (что позволяет легко и быстро обновлять экспозицию сменяющими друг друга однодневными выставками); заранее предусмотрены время и место для деловых переговоров о продажах, для общения с журналистами и теоретических конференций, которые также входят в регламент. Группа кураторов, подготовивших выставку (**Юрий Никич**, **Даниил Дондурей**, **Елена Курляндцева**, **Владимир Левашов** и др.), вряд ли могли ожидать, что их начинание будет иметь такой успех у публики и такой резонанс в прессе: полярно противоположные оценки журналистов и ежедневные столпотворения в залах — наилучшие тому свидетельства. Немыслимым для официальных экспозиций выглядит большое число произведений, сделанных в мрачной экспрессионистической манере, абстрактных картин и даже композиций украинского «трансавангарда», то есть основного киевского постмодернизма. После этой выставки «партия авангардистов» переходит на легальное положение.

ноябрь

Создано общество «Эрмитаж»

17 В общество «Эрмитаж» (Москва) входят художники, искусствоведы, архитекторы, фотографы, литераторы и кинематографисты. Здесь левый МОСХ соседствует с нонконформизмом — что можно счесть еще одним проявлением перестроечной неразберихи. Руководитель объединения искусствовед **Леонид Бажанов** — один из немногих советских ученых, кто интересуется современным западным искусством и по возможности пишет о нем. Общество устраивает литературные чтения, выставки, в том числе и из полузапретных частных собраний авангарда. Так, одна из первых выставок «Эрмитажа» (в галерее «Беляево — 100» и Культурном центре на Петровских линиях) символически названа «Другое искусство». Главная цель **Бажанова** — создание отечественного Музея современного искусства. Пока эта мысль еще только бродит в неофициальных кругах, но вскоре — с привлечением во власть культуртрегеров, которые балансируют, как **Бажанов**, на границе официальных институтов и перестроечных художественных обществ — получит государственную поддержку от Минкульта.



Вилен Каракашев, Мирон Лукьянов, Лилия Левшунова. «XXVII съезд КПСС». Плакат

Сергей Шутов на 17-й «молодежке»

декабрь, 9

Умер Анатолий Зверев

18 Умер **Анатолий Зверев** (род. в 1931 г.), живописец, аутсайдер официального искусства, кумир московской интеллигенции. В 1957 г. он получил золотую медаль за картины, сделанные в открытой живописной мастерской на Всемирном фестивале молодежи и студентов, которые, согласно традиции, приобрел Музей современного искусства в Нью-Йорке. Этот успех, однако же, не помог ему в 1960-е гг.: его экспрессионистические произведения совершенно не вписывались в нормированный соцреализм того времени. В 1970-е — 1980-е гг. **Зверев** — гениальный пропойца, скиталец, юродивый. Московский бомонд коллекционирует его работы, часто нарисованные за несколько минут на очередной гостеприимной кухне. Эти рисунки и полотна неплохо продавались еще при жизни художника, после его смерти на них будут делать состояния. На похоронах **Зверева** не будет ни «официальных лиц», ни торжественных речей. Отпевание в церкви будет происходить при большом стечении самой разношерстной публики — помимо ближнего круга друзей, здесь соберутся и оборванцы-собутыльники, и благодетели-коллекционеры с женами в роскошных шубах. Смерть **Зверева** через некоторое время, конечно же, назовут «знаковой»: это будет банальность, очень недалекая от истины. В следующем году состоится первая выставка живописи и графики **Зверева** в ДК «Меридиан».

декабрь

Выставка югославской примитивистской живописи в ГРМ

19 В рамках «Дней Загреба» в ГРМ проходит выставка произведений югославских художников из коллекции Галереи примитивного искусства в Загребе. Югославский примитивизм — одна из самых ярких страниц в изобразительном искусстве XX в.; не случайно **Иван Генералич**, крупнейший из югославских примитивистов, обладает мировой известностью. К сожалению, эта выставка станет одной из последних выставок искусства соцстран вообще и союзной Югославии в частности.

Комментарии к сообщениям
Екатерина АНДРЕЕВА, Аркадий ИППОЛИТОВ

резюме

Государственная гегемония в области изобразительного искусства еще не подлежит сомнению. Выработанная за годы советской власти инфрастуктура, исключающая возможность свободы творчества где-либо, кроме подвалов и котельных, все еще доминирует в художественной жизни. Выставочные залы Союзов художников и музеи находятся под сильным идеологическим контролем и финансово полностью зависимы от Министерства культуры. Под его эгидой проходят большие репрезентативные проекты, выставки классического искусства в Москве и Ленинграде, которые становятся крупнейшими событиями года.
Однако художники и литераторы андеграунда с начала 1980-х гг. постепенно объединяются в легальные организации, которые получают места для собраний под крылом домов культуры, профсоюзных объединений, комсомольских структур. Так, с начала 1980-х гг. в Ленинградском Дворце Молодежи проходят выставки Товарищества экспериментального изобразительного искусства, собирается литераторский «Клуб 81», популярен рок-клуб. В Москве уже зарегистрирована первая частная галерея, «Известия» безо всякой критики упоминают имя **Сальвадора Дали**, и в самом Министерстве начинается смутное брожение вокруг идеи Музея современного искусства, что подразумевает несовременность советских разделов Русского музея и Третьяковки.
«Левые» все громче заявляют о себе на официальном уровне. «Официальный уровень» реагирует по-разному. 17-я «молодежка», радикально переменившая ситуацию на художественном рынке, вызывает немалый гнев. Чиновники обвиняют кураторов в том, что отбор тенденциозен и критерии сбиты: в авангардисты записаны дилетанты, на второй план отодвинуто творчество тех художников, что «уже успели себя зарекомендовать» и «не ищут легких путей в искусстве». Маститая художественная критика называет картины **Константина Звездочетова**, **Сергея Шутова**, **Тимура Новикова** «эпатажем», «неумело раскрашенными холстами». Но ни те, ни другие больше не могут делать вид, что этих художников нет и нет «другого искусства». Так кураторы выставки переводят на легальное положение полуофициальных героев. Наиболее дальновидные деятели из высших партийных кругов очень быстро сочтут целесообразным заигрывать с ними. Легализуемая субкультура вступает в конкуренцию с официозом, хотя и теряет очарование запретности. Высокий нонконформистский пафос предыдущего поколения незаметно утрачивает свое влияние в современной ситуации.

Екатерина АНДРЕЕВА, Аркадий ИППОЛИТОВ

архитектура и дизайн

В книжные магазины поступает впервые переведенный и изданный в СССР «Язык архитектуры постмодернизма» Чарльза Дженкса. Книга тут же исчезает с магазинных полок

1 Перевод «Языка архитектуры постмодернизма» **Чарльза Дженкса** вышел в «Стройиздате» в самом конце 1985 г. Советские архитекторы, владевшие языками, могли прочитать работы **Дженкса** и статьи о нем гораздо раньше – свежие журналы «Domus» и «Architecture d'aujourd'hui» поступали в библиотеки Дома архитекторов и архитектурных вузов и находились в открытом доступе. Но теперь и у широкого круга профессионалов впервые появляется возможность познакомиться с важнейшим текстом западной архитектурной критики эпохи постмодернизма 1970-х – 1980-х гг. Концептуальное и полемичное произведение **Дженкса** станет своего рода библией для архитекторов – объемщиков и интерьерщиков. Книгу растащат на архитектурные цитаты, сделают сборником приемов, почувствовав ее (пусть уходящую) актуальность, однако не заметив ее главного лейтмотива – иронии. Форма, по **Дженксу**, может быть и уродливой, но только в том случае, если она иронична, – ее существование оправдано. Локальный же постмодернизм, который будет более известен как «московский стиль», возведет собранные **Дженксом** архитектурные ухмылки в ранг языка, полноценной эстетической парадигмы, якобы основанной на вернакуляре (совокупности приемов местной архитектурной традиции). В большинстве случаев эта практика окажется весьма плачевной. Отныне словом «постмодернизм» и именем **Дженкса** окажется возможным оправдать любую профессиональную неудачу, каждую вынужденную уступку чудовищным вкусам властей и абсурдным амбициям заказчиков. Пока сам архитектор не приедет в Москву и на лекции в МАрхИ не разгромит новую, влюбленную в него, Москву из крупнокалиберных орудий собственной желчной методологии.

январь

Помолодевший Старый Арбат вызывает бурную дисскуссию

2 Широкая общественная дискуссия разгорается вокруг только что реконструированного Старого Арбата (руководители **Михаил Посохин**, **Алексей Гутнов**, главный архитектор **Зоя Харитонова**). Его много и справедливо ругают – за новодел, фальшивую театральность «потемкинской деревни», бутафорию и непроходимый лес церетелиевских фонарей. Журнал «Архитектура СССР» организует ряд «круглых столов».[1] Изначально их цель – по горячим следам сформулировать черты новой типологии, пешеходной улицы в центре города, «доведя» ее до повсеместного внедрения. Обсуждение выходит за рамки архитектурных дискуссий и становится поводом для многочисленных статей об «арбатской субкультуре»[2]. Упоминают имена **Пушкина**, **Скрябина**, **Чехова**, **Цветаевой**, говорят о поколении «арбатских мальчиков» – героев песен **Булата Окуджавы.** Однако Арбат вскоре наполнит совсем другая культурная «микрофлора»: к началу 1990-х гг. он превратится в главную «альтернативную улицу» столицы, криминальный оазис и глоток свободы одновременно. Фарцовщики, матрешечники и кооператоры – провозвестники дикого рынка в единой ненависти к совку сольются здесь с нищими хиппами и молодыми попрошайками-панками. Уличные музыканты, кичевая живопись и неприкрытое сумасшествие лжепророков на фоне криминальных разборок и торговли наркотой – таким будет новый арбатский колорит. Именно здесь повзрослеет московское «поколение X», для которого миф об арбатских мальчиках станет пустым звуком. Со второй половины 1990-х гг., когда в центре наведут порядок, матрешки и цигейковые воинские шапки выйдут из моды, а наркотики переместятся на Лубянку, на Арбате начнут открывать дорогие магазины, обустроенные кафе и рестораны. Он станет обычной пешеходной коммерческой улицей. О бурном и буйном прошлом будет напоминать лишь «стена Цоя», пара бомжей-старожилов и неистребимый запах в подворотнях – упрек властям, позволившим превратить запланированные места общественного пользования в пивные бары и торговые точки.

Старый Арбат после реконструкции

Уличные художники на Старом Арбате

январь

Завершается строительство аэропорта в Грозном. Нетиповое решение и нелегкая судьба

3 Из стандартных рамок типового советского провинциального аэровокзала комплекс «Северный Грозный» выделяется благородной «столичностью» проекта. Из-за близости к чеченской столице аэропорт окажется одним из главных стратегических и политических объектов грядущих чеченских войн. **Джохар Дудаев** переименует его из «Северного Грозного» в «Шейх Мансур» (по имени одного из видных деятелей кавказской войны конца XVIII в.). В первую чеченскую войну аэропорт примет на себя авиаудар, который уничтожит всю чеченскую авиацию (около 1000 единиц техники), включая личный дудаевский самолет. Затем «Северный Грозный» станет оплотом федеральных сил. В 1999 г. аэропорт подвергнется вторичной бомбардировке войсками РФ, после чего получит статус международного в связи с продвижением на Северный Кавказ миротворческой линии **Рыбкина – Березовского**. В конце 2001 г. правительство Чечни объявит строительный тендер на восстановление разрушенного комплекса.

февраль

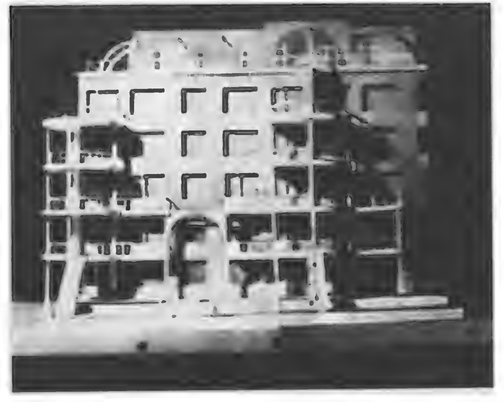
Проходит конкурс на восстановление Сухаревой башни

4 Сухарева башня была построена в 1690-х гг. Несмотря на слабые попытки архитекторов и искусствоведов противостоять власти, здание было разобрано в 1934 г. «из-за проблем уличного движения». Стенания по поводу «памятников старины» тогда были делом заведомо бесполезным, но через полвека привлечение темы «доблестного военно-морского флота и славных страниц его истории» спровоцировало вспышку интереса к потерянному объекту со стороны власть имущих. То, что в Сухаревой башне с 1701 по 1715 гг. находилась «Школа математических и навигацких наук», оказывается достаточным поводом к разговорам о ее воссоздании. В декабре 1985 г. необходимость ее восстановления была признана Союзом архитекторов РСФСР. Башня становится «символом становления науки, культуры и военно-морского могущества», предполагается создать в ней музей советского морского флота. Главное архитектурно-планировочное управление Москвы объявляет конкурс на лучший проект реконструкции сооружения. Вопреки ожиданиям архитектурной общественности, инициаторы и поборники восстановления **Павел Рагулин** и **Павел Мягков** (они хотят поставить башню на оси старого здания «Склифа») проигрывают консервативному проекту коллектива профессора **Николая Оболенского**. Но каковы бы ни были итоги конкурса (вызвающие всеобщее недоумение), восстановительные работы так и не начнутся. В 1995 г. тема вновь станет актуальной, и вновь будет разыграна карта ВМФ: по случаю грядущего 300-летия Российского флота здесь водрузят трехметровый камень с изображением Сухаревой башни. История завершится в 2001 г., когда **Геннадий Надточий** возведет на Сухаревской площади Торговый центр. Его проект, изначально модернистский и предполагавший восстановление башни, претерпит в процессе согласования массу чудовищных и унизительных для архитектора изменений. Получится несъедобный пирог в московском стиле. Тема Сухаревой башни будет вновь закрыта.

февраль

Подводятся итоги первого конкурса на модернизацию пятиэтажек

5 Конкурс призван разрешить проблему «морального старения» пятиэтажек, довести их до среднего уровня комфорта, представление о котором существует в обществе. Этот уровень пока еще не очень высок, да и «хрущобам» много не надо – лифт, раздельный санузел, улучшенная звукоизоляция и увеличение квартирных площадей. Эти проблемы предлагается решить введением фасадных лифтовых узлов, объединением соседних квартир и модификацией старых панелей. В конкурсном проекте **Ольги Колдышевой** возникает и «новое лицо старого дома» – полупрозрачные ризолиты многоэтажных террас в манере **Роберто Вентури**, имитирующие разновысокую застройку, прячущие лифты и использующие фасад пятиэтажки в качестве фона. Однако уже в процессе исследования темы становится понятно, что с панельными домами первого поколения, построенными в рекордные сроки и с нарушениями технологий, – дело плохо. Проблема не в моральном старении, а в серьезнейших эксплуатационных проблемах: всюду



Проекты реконструкции пятиэтажных зданий серий 1-510 и К-7

появляются трещины, уже через четыре года в домах первой очереди знаменитого хрущевского района «Черемушки» будут кусками отваливаться стены. Это означает, что вслед за пятиэтажками придет очередь девятиэтажек, шестнадцатиэтажек и т. д. Индустриальное домостроение сохраняет пока господствующие позиции, но конкурс явно ставит под сомнение его будущее.

февраль

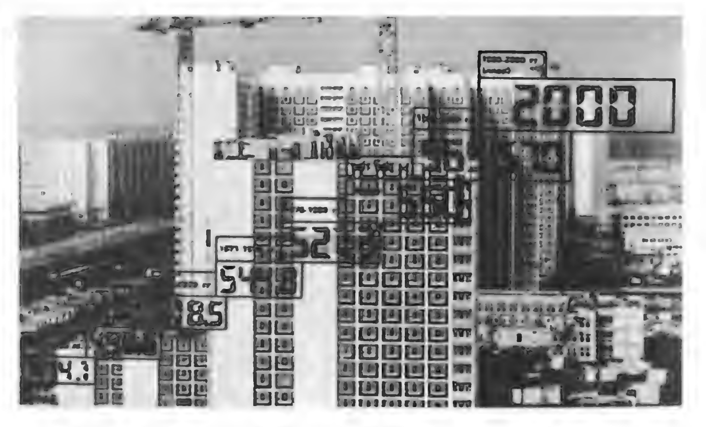
Завершается строительство здания на улице Гиляровского в Москве. Лучший из панельных жилых домов свидетельствует лишь о кризисе жанра

6 На улице Гиляровского (бывшей Второй Мещанской) в Москве впервые построен панельный жилой дом, разработанный с учетом специфики исторического центра. Авторы проекта – **Александр Рочегов** и **Максим Былинкин**. Восьмиэтажное здание осознанно «вписывается» в контекст, подгоняется под масштаб района, фасады его намеренно нейтральны, а сборный железобетонный фриз позволяет карнизу встать вровень с окружающими зданиями. Панельный дом введен в ткань исторической застройки Мещанской слободы, где еще недавно старые дома сносили целыми кварталами. Дом на улице Гиляровского – вынужденный компромисс. В преддверии оглашения программы «Жилье – 2000» становится ясно, что панельное домостроение переживает кризис. В моду входят разговоры о «средовом подходе» (это один из ключевых слоганов постбрежневского периода), обсуждаются международные нормы. Архитекторы уверены, что развитие профессии тормозит косность начальства, бессмысленные и бесчисленные ГОСТы, отвратительное качество строительства. Но реально официальная архитектурная мысль служит лишь статистике в графиках Госплана. Она оторвалась от нужд расслаивающегося на микроуровни общества и не учитывает интересов «конкретного человека». Институты пытаются от проекта к проекту сделать все более и более благоустроенными типовые дома (так называемые «серии»). Но скоро и это движение к прогрессу окажется черепашьим шагом – с калейдоскопической скоростью будет меняться реальность вокруг горожанина, а вместе с ней и его потребности, его представления о современном жилье.

март

Старт Программы «Жилье — 2000»

7 На XXVII съезде КПСС новый Генеральный секретарь обещает к 2000 г. обеспечить каждую семью отдельной квартирой. Это обещание никому не кажется фантастическим – дешевое домостроительство в предыдущие годы развивалось достаточно быстрыми темпами. Никто еще не знает, что **Михаилу Горбачеву** отпущено очень мало исторического времени. Единственный из советских правителей, повлиявших на историческую судьбу страны, кто не отметится ни в решении жилищной проблемы, ни в архитектуре. **Ленину** принадлежала идея кратчайшего пути к достижению успеха, основанная на двух принципах: конфискация и уплотнение. **Сталин** поделил страну на две неравные части: большую назвал ГУЛАГом и застроил бараками. Меньшая была столь крошечной в сравнении с большей, что здесь власть могла себе позволить величественные здания с высокими потолками и прочнейшими перекрытиями, барочными фасадами и отделкой из натуральных камней. Текучесть населения из меньшей части в большую, а из большей части – в мир иной, отменяла проблему дефицита и не позволяла ощутить жилищную проблему как насущную. Последовавший за **Сталиным Хрущев** имел программу менее радикальную, но тоже обреченную на успех: он повелел расчистить пустыри, сравнять с землей предместья и окрестные деревни, а освободившиеся пространства заставить дешевыми коробками, поделенными на клеточки картонными стенами. Почти десять лет выезжавшие в массовом порядке из коммуналок жители праздновали долгожданные новоселья. Несмотря на аварийные жилищные условия, в которых оказалась значительная часть населения страны, реформа **Хрущева** была великим этапом: первым действительно масштабным шагом власти в заботе о жилье трудящихся. В правление **Брежнева** возведение жилья для народных масс индустриальными методами шло высокими темпами, и хотя качество его оставалось чудовищным, после многолетнего ожидания люди все-таки получали квартиры. Была надежда, что и при **Горбачеве**



Подъезд нового жилого дома на ул. Гиляровского в Москве

Диаграмма строительства жилых домов к 2000 г.

строительство пойдет так же бодро. Однако государство будет разваливаться на глазах, а стройки – останавливаться и растаскиваться. Добрые намерения очень скоро потеснит, а затем и отменит нарастающий бюджетный дефицит, межнациональные конфликты и внутрипартийная борьба. Уже года через полтора жилищная программа отодвинется на самую дальнюю периферию государственных политических кампаний и практически уйдет с горизонта общественных ожиданий. Лозунг «Каждой семье – отдельную квартиру» через десять лет будут вспоминать как злую шутку. С мечтой о бесплатном жилье народу придется расстаться навсегда.

май

Ленинской премии в области архитектуры удостаиваются ленинградские реставраторы

8 Ленинская премия СССР в области архитектуры за 1986 г. достается реставраторам: архитектору **Александру Кедринскому**, искусствоведу **Анатолию Кучумову**, художникам-реставраторам **Алексею Кочуеву**, **Николаю Оде** и позолотчику **Петру Ушакову**. Профессия реставратора из интеллигентских передвигается в реестр почетных, а восстановление дворцово-парковых ансамблей пригородов Ленинграда, продолжавшееся все послевоенные годы, получает, наконец, высокую оценку со стороны государства. Профессионализм реставраторов безусловно возрос. Были проведены гигантские по объему архивные изыскания, результаты которых существенно продвинули архитектуроведение. В обществе активно обсуждается тема исторической реставрации. Разысканные реставраторами и восстановленные по чертежам формы старинного декоративного убранства априори считаются благородными, ибо по традиции связываются с тем или иным «великим представителем национальной архитектуры». Позже в дискуссиях по поводу восстановления храма Христа Спасителя будут без толку вспоминать опыт воссоздания петербургских пригородов – в качестве примера положительного и достойного подражания.

июнь

Начинается перестройка Третьяковской галереи

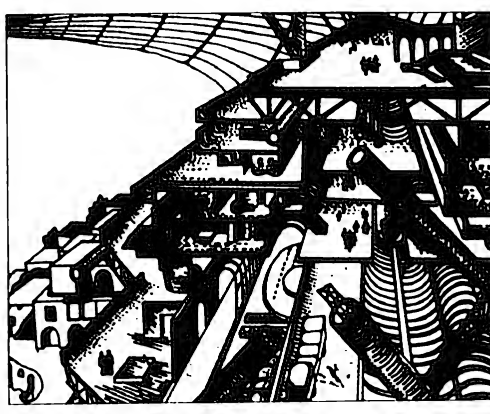
9 Третьяковская галерея закрыта на реконструкцию (авторы проекта **Игорь Виноградский**, **Геннадий Астафьев**, **Борис Климов**, **Андрей Дзержгович**, **Наталья Корбут-Смирнова**, **Леонид Осетянский** и др.). Работы продлятся почти 10 лет. Переделка не затронет фасадов старого васнецовского здания: корпус 1905 г. останется доминирующим в общей композиции. Реконструкция сведется к модернизации внутренних помещений, полной перепланировке многих залов и перекрытию нескольких дворов. Кроме того, музей существенно расширится за счет совершенно нового здания «Инженерного корпуса» в Лаврушинском переулке. Реконструкция будет идти так долго, что сам факт ее окончания люди воспримут с энтузиазмом, несмотря на все строительные недоделки. Главный музей страны выпадет из выставочного, художественного и политического контекста на десять лет.

июль, 14

Умер Алексей Гутнов

10 В возрасте 49 лет умер **Алексей Эльбрусович Гутнов** (род. в 1937 г.) – заместитель директора по науке и руководитель экспериментально-теоретического отдела Института генплана Москвы, теоретик и реформатор московского градостроительства. Лидер градостроительной группы НЭР (Новые Элементы Расселения), образовавшейся еще в 1957 г. из студентов МАрхИ, он уже тогда разрабатывал новый подход к градостроительству как динамичному, развивающемуся процессу. Группа НЭР была приглашена на миланскую Триеннале 1968 г., где ее модель города будущего встретила многочисленные положительные отклики. На московском материале **Гутнов** старался воплотить в жизнь элементы своей теории расселения: им рассматривалась тема органического сращивания центра города и его «спальной» периферии. Центр города, по его мысли, должен был урбанизироваться – а современная застройка «вживаться» в ткань исторического города, что привело бы к социальному оживлению центра. В 1985 г. под его руководством была разработана концепция перспективного развития Москвы, ставшая впоследствии основой Генерального плана города. Его идеи освоения резервных пространств будут реализованы

Алексей Гутнов



Алексей Гутнов. Проект жилой структуры НЭРа. Разрез

в проекте Третьего автомобильного кольца. **Гутнов** стал основателем современной московской научно-градостроительной школы, впервые сформулировавшей основополагающие идеи будущего развития города как своего дома, где воедино связано его историческое прошлое и настоящее. Под руководством **Гутнова** был реконструирован Старый Арбат, разрабатывались планы превращения торговых улиц – Столешникова переулка, Кузнецкого моста и Петровки – в пешеходные зоны. Смерть выдающегося реформатора градостроительства на пике его активности становится большим ударом для московской архитектуры. Его наследием еще долго будет жить Институт генплана, но градостроительная теория утратит свою «динамическую» составляющую.

август

Начинается реконструкция Петровского пассажа в Москве

11 После реконструкции (архитекторы **Юрий Шевердяев**, **Марк Фельдман**) историческое здание будет превращено в аккуратный новодел для дорогих бутиков. Это первый объект новой Москвы. Впрочем, самого понятия «новая Москва» пока не существует, и прогрессивная архитектурная общественность все еще борется с бессмысленным сносом исторических зданий. Эта борьба аукнется архитекторам во времена **Юрия Лужкова** – в столице на несколько лет будет введен негласный запрет на современные архитектурные проекты. Реконструкция перейдет в «реконструкцию со сносом», а ее главным принципом станет лозунг: «снесем и построим лучше, чем было». В свою очередь понятие «историчности» и ценности реконструированного объекта безнадежно девальвируется, а халтурная «реконструкция в монолите» станет приметой «лужковского стиля».

сентябрь

На ВДНХ открывается новый павильон

12 Новый павильон – «Товары народного потребления и услуги населению» (руководитель **Игорь Виноградский**, архитекторы **Борис Климов**, **Андрей Боков**, **Владимир Никитин**, **Евгений Будин**, **Андрей Фейст**, **Ирина Гнедовская**, **Леонид Осетянский**) – окажется одной из последних больших построек на ВДНХ. В дальнейшем знаменитый архитектурный комплекс будут лишь изредка подкрашивать и латать. Выставка достижений народного хозяйства очень скоро утратит свое функциональное значение – ввиду отсутствия достижений, народного хозяйства и исчезновения самого СССР. ВДНХ, позолоченные руины имперского рая, стремительно приходящие в упадок, несколько лет будет излюбленным местом алкоголического досуга окрестного населения, а позже станет самым большим в городе рынком – павильоны оккупируют торговцы одеждой и бытовой техникой. И только для архитектурных снобов, находящих своеобразное обаяние в этих обломках былой роскоши, ВДНХ по-прежнему будет представлять архитектурную ценность.

октябрь, 28

В Ленинграде торжественно открывается строительство нового здания Публичной библиотеки

13 Торжественно залит первый ростверк нового здания Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина («Публичка», с 1992 г. – Российская Национальная Библиотека). Идея проекта, рассчитанного на 20 млн. единиц хранения и 2 тыс. читателей, восходит к Постановлению Совмина СССР 1973 г., признавшему необходимость строительства дополнительных читальных залов и книгохранилищ для библиотеки, фонды которой ежегодно пополняются 600 – 700 тысячами новых изданий и рассеяны по 11 районам города. Собственно строительство грандиозного библиотечного комплекса на Московском проспекте началось лишь с осени 1985 г. и должно было завершиться к 1991 г. Впоследствии выяснится, что строительство велось по изначально негодному проекту: он не учитывал современных противопожарных норм и не был рассчитан на потенциальное размещение компьютерной техники.

ноябрь, 26

Утвержден проект генерального плана

14 Для работников Чернобыльской АЭС и их семей решено построить в Киевской области, на левом берегу Днепра город «с особым режимом повышенного комфорта» под названием Славутич. В расчете на мощную государственную поддержку в проекте использованы все новейшие градостроительные наработки: пешеходный центр, обильные зеленые

Павильон «Товары народного потребления и услуги населению». ВДНХ

Новое здание Публичной библиотеки. Ленинград

города для работников Чернобыльской АЭС

насаждения, «безавтомобильные зоны», развитая бытовая инфраструктура в пределах каждого квартала. Город должен стать идеалом новой эпохи, счастливо преодолевающей трудности освоения атома. Правительство не желает считаться с затратами, когда речь идет о ликвидации последствий чернобыльской катастрофы, а потому согласие на беспрецедентную для позднего советского строительства смету получено в самом начале работы. По мере строительства (первая очередь будет завершена к 1988 г.), в связи с углублением экономического кризиса, «идеальный» план существенно подкорректируют.

Последний прорыв в индустриальном строительстве

15 Завершается строительство железнодорожного вокзала на станции Тында (Байкало-Амурская магистраль). В строй вступает Миатлинская ГЭС (220 МВт), запущен первый блок Пермской ГРЭС. И в гражданском, и в промышленном типовом строительстве осуществляются последние проекты в громоздкой футурологической эстетике острогранных и многоместных космических кораблей. Скоро они сменятся гигантами, претендующими на промышленный стиль эскизов **Антонио Сант-Элиа**. Его знаменитый «тупой угол» и линия скоса, выступающая за рамки обычных вертикалей и горизонталей, будут доминировать в отечественном индустриальном строительстве. В военной и промышленной архитектуре парадоксальным образом окажется больше свободы, чем в гражданской: ГОСТы и СНиПы диктуются здесь только параметрами технического оснащения предприятия и законами камуфляжа.

Комментарии к сообщениям
Ольга КАБАНОВА, Егор ЛАРИЧЕВ, Дмитрий ОЗЕРКОВ, Сергей ОРЕХОВ

резюме

«Революцию сверху», объявленную в стране, называют «перестройкой» — словом из строительного лексикона. Однако архитектура менее всех может воспользоваться плодами этого короткого утренника свободы: в отличие от театра, литературы, музыки и изобразительного искусства, она неразрывно связана с тяжелой, неповоротливой государственной машиной и оттого делит с ней наравне неизлечимые болезни, неискоренимые пороки и хронические кризисы. Но архитекторы, так же как и политики (которых, кстати, скоро назовут «архитекторами перестройки») не осознают положения достаточно ясно. Слишком долгое время профессиональная жизнь укладывалась в линейную оппозицию «мы и власть» — причем весь негатив, естественно, был сосредоточен на противоположном полюсе. Больные вопросы (как, например, качество строительства или убогость типового жилья) бодро обсуждаются с верой в то, что они разрешимы. Надо лишь чуть-чуть разнообразить типовые проекты и учесть исторический опыт, а «средовой подход» спасет угасающую индивидуальность городов. На самом же деле, ничего не может измениться по сути — по крайней мере, в обозримом будущем. К тому же манера партийного руководства в одном ряду перечислять все благие намерения скопом в очередной раз ставит специалистов перед необходимостью выполнять одновременно взаимоисключающие задачи. На XXVII съезде **Горбачев** объявляет программу «Жилье — 2000», согласно которой каждая семья к концу столетия должна быть обеспечена отдельной квартирой. Эта программа, предполагающая невиданную интенсификацию строительства, вступает в неразрешимое противоречие с профессиональными задачами архитекторов: они должны развивать проектные инициативы, постепенно переходить от тотального «типового» проектирования к индивидуальным проектам, учитывающим историческую, географическую, социальную и иную специфику районов, городов и регионов. При существующей государственной политике жесткой экономии в строительстве архитектурное творчество по определению не востребовано и не может поощряться. Даже если индивидуальные проекты побеждают в конкурсах, о том, чтобы «протолкнуть» новые идеи в государственное строительство, не мечтают даже заслуженные лауреаты. Именно по этой причине многие молодые дипломированные специалисты уходят из профессии.

Архитекторы все еще уверены, что только тупость начальства да халтура строителей не дают воплотиться их проектам в жизнь. Но они ошибаются. В упадке — сама архитектура, что объясняется многолетней оторванностью мысли от практики, а архитектора от общества.

Ольга КАБАНОВА, Егор ЛАРИЧЕВ, Дмитрий ОЗЕРКОВ, Сергей ОРЕХОВ

академическая музыка, опера

«Дело» отечественного авангарда наконец закрыто — «состав преступлений» уже не актуален. Концерты Шнитке, Денисова и Губайдулиной

1 Имена композиторов отечественного авангарда все чаще появляются в концертных афишах: в течение года в Москве исполняются сочинения **Альфреда Шнитке** (4 и 5 симфонии, 2 и 3 Concerti Grossi, «История доктора Фауста»), **Эдисона Денисова** (Реквием, Сюита из оперы «Пена дней», «Вариации на тему Шуберта»), **Софии Губайдулиной**. С 1948 г., когда под флагом исторического Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» была начата борьба с формализмом в музыке, взаимозаменяемые клейма «авангардист», «модернист», «формалист», «декадент» обозначали чуждую советскому музыкальному искусству идеологию. Установка на авангард как на «формалистические извращения», «идейное убожество», ведущее к «маразму и вырождению», «гнусности сериализма», была лишь слегка и ненадолго поколеблена в «оттепель». Эксперименты заведомо считались подозрительными. Наиболее ярких новаторов-шестидесятников — **Шнитке, Денисова, Губайдулину** (все одного поколения — родились в 1930-е гг.) объединяла хула в их адрес из уст руководства в период «застоя»: первый секретарь правления Союза советских композиторов **Тихон Хренников** на съездах регулярно громил именно их как идеологическую пятую колонну. За редкостью исполнений и публикаций, все трое зарабатывали театральной и киномузыкой. Все трое были обречены на особый (политический и идеологический прежде всего) интерес и, соответственно, романтический ореол в глазах публики, сколь бы чуждым он ни был самим авторам. Цензура, запрет, непризнание делали из них диссидентов и составляли контекст для их редких выходов на широкую публику как в Советском Союзе, так и на Западе. Особенно сильно этот внемузыкальный фактор влиял всегда на восприятие творчества **Шнитке**, культового композитора интеллигенции 1970-х — 1980-х гг., в музыке которого она находила сопротивление тоталитаризму и внутреннее родство с **Шостаковичем**.

Концерт «Светлая печаль» Гии Канчели исполняют в Москве

2 В Москве исполняется «Светлая печаль» **Гии Канчели**, посвященная памяти детей — жертв войны, премьера которой состоялась 9 мая 1985 г. в Лейпциге. Имя **Канчели** произносится в одном ряду с именами **Альфреда Шнитке**, **Эдисона Денисова**, **Софии Губайдулиной**, хотя характер его произведений контрастен музыке московских авангардистов: мелодичность, узнаваемость интонаций, грузинский фольклор, ясно ощутимая ностальгическая нота. И в 1980-е, и в 1990-е гг. музыка **Канчели** будет неизменно любима отечественными слушателями и востребована на Западе.

март, 13

В Москве открывается VII Всесоюзный съезд композиторов. «Советская культура» публикует самое идеологически невыдержанное выступление

3 Череду ритуальных славословий советской музыке, отчетных докладов о выдающихся достижениях и обещаний новых успехов в свете новых партийных решений нарушает резко критическое выступление **Родиона Щедрина**, председателя правления Союза композиторов РСФСР. В нем поименованы главные болезни и пороки в бытовании советской музыки. Огромные затраты на парадную показуху — организации помпезных «датских» концертов с внушительным набором воздушных шаров и народных артистов — и непозволительно скромные бюджеты на рутинную концертную деятельность. Возведение гигантских и дорогостоящих киноконцертных комплексов при хроническом отсутствии средств на капитальный ремонт разрушающихся филармонических залов, в основном дореволюционного происхождения. Но те, дореволюционные, все же нужнее и зрителям, и музыкантам — гиганты плохо пригодны для академической музыки. Упоминаются также тотальный дилетантизм и волокита в кабинетах Минкульта; безразличие начальников и прессы, увлеченной хит-парадами и рейтингами поп-звезд. Если бы докладчик обошелся уже привычной к марту 1986 г. сентенцией на тему, что «еще не все благополучно у нас, товарищи», съезд прошел бы незамеченным — как проходили

Эдисон Денисов

Альфред Шнитке

София Губайдулина

все предыдущие. Но столь подробное перечисление конкретных ведомств, имен, проблем делает речь **Щедрина** предметом пересказов, в ходе которых она обрастает слухами и вымыслами. Публикация речи в «Советской культуре» вызывает раздражение аппарата ЦК, еще не привыкшего к инициативе снизу без одобрения верхов.

апрель

Концерты Владимира Горовица становятся подлинной сенсацией

4 Легенда XX в. пианист **Владимир Горовиц** приезжает с концертами в Москву и Ленинград, где он дебютировал в 1922 г. Покинув СССР в 1925 г., он мгновенно сделал головокружительную карьеру, затем долгие годы неизменно поражал внезапными уходами от публичных выступлений и триумфальными возвращениями, знаменующими новый стиль и новый этап в его движении ко все большей экономии средств, все более строгой избирательности в отношении репертуара, все более непостижимому совершенству трактовок. Советские музыканты, выросшие на легендах о **Горовице** и его записях, готовились к явлению 82-летнего пианиста, как к приходу Мессии (концертные залы, где проходят выступления, охраняют кордоны милиции). Само присутствие **Горовица** на сцене, его «слабая», «нематериальная», как бы «неземная» уже игра, приводящая публику в экстаз, – знак приобщения к той культуре, которую потеряла советская Россия. А также знак того, что начинается возвращение – великих и просто талантливых музыкантов, покинувших страну или изгнанных из нее, составивших славу русского искусства в XX в. и сделавших русскую исполнительскую школу одним из мощных оснований мирового музыкального искусства.

Две премьеры Валерия Гаврилина – обе успешны, обе становятся значительными событиями

5 Событием ленинградского концертного сезона становятся премьеры хорового действа «Перезвоны» и оратории «Скоморохи» **Валерия Гаврилина**. Отнюдь не авангардист, сразу и безоговорочно причисленный к «новой фольклорной волне», почвенничеству, **Гаврилин** смущает пуристов от фольклора обращением к городской, бытовой лирике, «жестокому романсу». Столь же явно он ведет свою музыкальную родословную от немецкой романтики и демонстрирует мастерскую простоту и тонкость профессионализма в любом виде искусства – в том числе в эстрадной песне и балете. Хотя для любителей популярной классики **Гаврилин** остается автором одного шедевра – балета «Анюта» по **Чехову**.

июнь

Сергей Прокофьев на сцене Пермского театра оперы и балета

6 В Ленинграде – гастроли Пермского театра оперы и балета. С приходом на место главного режиссера **Эмиля Пасынкова** театр стал центром оперных новаций. Первой акцией **Пасынкова** была двухвечерняя постановка «Войны и мира» **Сергея Прокофьева**, затем он провел прокофьевский фестиваль, в 1984 г. первым в СССР поставил прокофьевского «Огненного ангела», которого также показывают на ленинградских гастролях. В 1990-е гг. «линия Прокофьева» станет одной из главных в репертуарной политике **Валерия Гергиева** в Кировском-Мариинском театре.

июнь, 11

Конкурс Чайковского в зените общественного интереса

7 В Москве окрывается VIII конкурс им. Чайковского, вызывающий небывалый интерес. 286 участников из 42 стран, II и III туры идут в прямой трансляции по телевидению и радио. Аккредитовано 310 (!) советских и 186 иностранных корреспондентов. VIII конкурс станет последним всплеском некогда мощной конкурсной волны, выносившей на своем гребне в мировую концертную жизнь молодых исполнителей. После 1986 г. участие в конкурсе Чайковского уже не будет строго обязательным фактом биографии для вхождения в исполнительский истэблишмент.

Московский «дебют» композитора Леонида Десятникова

8 Во время недели музыки Ленинграда в Москве столичная публика впервые широко знакомится с музыкой **Леонида Десятникова**. Интеллектуал, скептик, эстет, постмодернист, автор ироничных и утонченных опусов, насыщенных аллюзиями и комментариями, в начале 1990-х гг. он будет открыт кинорежиссерами. Некоторые из его саундтреков

Владимир Горовиц

Леонид Десятников

(например, к *Закату* **Александра Зельдовича**) получат долгую счастливую жизнь, отдельную и независимую от кинематографа. Впоследствии **Десятников** станет одним из самых стильных и провокативных авторов петербургско-московской музыкальной сцены.

август

С запада на восток и с востока на запад: уникальное турне великого Святослава Рихтера

9 **Святослав Рихтер** совершает уникальное в истории мировой гастрольной практики турне: он проезжает СССР с запада на восток, а затем – после выступлений в Японии – с востока на запад. Маршрут проходит через Челябинск, Новосибирск, Красноярск, Читу, Владивосток, Хабаровск – всего около ста городов и поселков. **Рихтер** играет не только в концертных залах, но в школах и домах культуры (в свое второе турне 1988 г. он возьмет с собой рояль). Пресса следует за ним, ведется дневник путешествия, телесъемки. Имя **Рихтера** не позволяет видеть в этом пробеге по российской глубинке экстравагантную прихоть или рекламную акцию звезды. Масштаб личности великого пианиста и великого музыканта впечатляет современников не менее его исполнительского мастерства, а его начинания (которые неверно было бы назвать проектами, учитывая девальвацию этого слова в ближайшее десятилетие) отражают универсальность его художественных дарований и интересов: примером тому послужат «Декабрьские вечера» в ГМИИ им. Пушкина. Поразительная внутренняя свобода, иногда представлявшаяся безразличием к политическому контексту, позволяла ему то, что не было позволено другим: не вступать, не подписывать, не участвовать – и при этом все же существовать и концертировать при советском строе.

Концерты пианиста-вундеркинда Жени Кисина вызывают ажиотаж

10 В Москве невозможно попасть на концерты юного пианиста **Жени Кисина**, недавний дебют которого (в 1984 г.) произвел сенсацию. В 1988 г. он эмигрирует, спасаясь от службы в советской армии, и в 1990-е гг. станет одним из самых знаменитых и высокооплачиваемых пианистов в мире.

Григорий Соколов выходит в лидеры отечественной исполнительской школы

11 Начавшееся в середине 1980-х гг. всеобщее паломничество на концерты ленинградского пианиста **Григория Соколова** становится неизменной принадлежностью концертного сезона; устанавливается и мера его присутствия на отечественной сцене: 2-3 выступления в год. Сравнительно молодой пианист (род. в 1950 г.), стартовавший 20 лет назад триумфом на конкурсе Чайковского, поражает публику и знатоков зрелостью, интеллектуализмом трактовок, значительностью личности как музыкантской, так и человеческой, и кажется принадлежащим не современности, а когорте титанов прошлого. Гордость ленинградской фортепианной школы, **Соколов** поднимается над нею и вообще над любой школой. Его требовательность к себе, инструменту, публике, ученикам входит в легенду. Программы сложны, огромны и могут показаться парадоксальными – на первый взгляд. Всякий раз они не только совершенны, но заставляют самых ироничных критиков толковать об откровении. К концу 1990-х гг. почитание **Соколова** в обеих столицах примет характер культа, при том что сам пианист, абсолютно сосредоточенный на музицировании, чуждается всякой светскости и рекламы.

сентябрь

Юбилей Шостаковича не сопровождается шумом разоблачений его гонителей и палачей, который станет привычным десятилетие спустя

12 80-летие со дня рождения **Дмитрия Шостаковича** отмечается соответственно рангу главного советского классика, но проходит сдержанно и спокойно. Волна сенсаций, разоблачений, ревизий в шостаковической теме, вызванная на Западе публикацией в 1979 г. скандально известных «Мемуаров» **Соломона Волкова**, разбивается о советские границы и доходит в СССР в виде слухов и цитат. Перестройка не вызывает «обвала» публикаций о гении, настрадавшемся от произвола властей и побывавшем объектом специальной редакционной статьи в «Правде», партийного постановления и следовавшей за этим травли. Разоблачительные рукописи, которые должны были бы дожидаться своего часа в ящиках столов, очевидно, еще не написаны. К уровню осмысления

Женя Кисин

Григорий Соколов

Дмитрий Шостакович

темы, продемонстрированному несколько лет назад в фильме *Альтовая соната* **Семена Арановича** и **Александра Сокурова**, вольница перестройки пока не добавляет ничего существенного. Шостаковический бум начнется только через десятилетие, к следующему юбилею, который будет отмечен фундаментальными трудами, размахом премьер и фестивалей под управлением **Мстислава Ростроповича**, пристальным вниманием прессы и смакованием запретных тем. Зато от будущего сенсационного ажиотажа нынешний юбилей выгодно отличает сосредоточенность на чисто музыкальных событиях: выдающимися явлениями в мире исполнительства становятся окончание записи Квартетом им. Бородина серии пластинок со всеми квартетами **Шостаковича** (фирма «Мелодия») и исполнение Ленинградским камерным оркестром под управлением **Кшиштофа Пендерецкого** 14-й симфонии **Шостаковича** в Большом зале филармонии.

сентябрь

Бенефис Галины Ковалевой

13 Своим бенефисом знаменитое сопрано Кировского театра **Галина Ковалева** бросает вызов косной репертуарной политике театра, исполняя партии из опер, не идущих на отечественной сцене: «Юлия Цезаря» **Генделя**, «Нормы» **Беллини**, «Джоконды» **Понкьелли**, «Отелло» **Верди**.

сентябрь

Критики констатируют «оперный тупик»

14 В Ленинграде проходит семинар оперных критиков. Впервые открыто говорится об «оперном тупике»: констатируется отсутствие современной оперы в репертуаре отечественных театров, необходимость создания «малых сцен» ввиду полного застоя живой жизни на академических «великих сценах», превратившихся в музеи былых традиций и вечно актуальных штампов. Дискуссия будет опубликована в декабрьском номере журнала «Советская музыка». Некомплиментарная российская музыкальная критика станет реальностью только к середине 1990-х гг.

октябрь, 19

Без Гилельса

15 Исполняется 70 лет со дня рождения **Эмиля Григорьевича Гилельса** (род в 1916 г.). Великий пианист не дожил всего год до своего семидесятилетия: его смерть в октябре 1985 г. подвела итоговую черту в истории советского романтического пианизма с его культом героической личности, ореолом конкурсных побед и блеском виртуозности.

декабрь

Юрий Башмет дебютирует в качестве дирижера. Возглавляемый им Камерный ансамбль солистов впервые появляется на столичной сцене

16 Альтист **Юрий Башмет** — исполнитель и пропагандист современной музыки, в том числе сочинений **Софии Губайдулиной**, **Альфреда Шнитке**, **Эдисона Денисова**, — дебютирует в качестве дирижера и руководителя ансамбля. На фестивале «Московские звезды» впервые выступает его Камерный ансамбль солистов. Знатоков и меломанов **Башмет** покорит виртуозностью и уровнем мастерства, экзальтированную околомузыкальную публику — демоническим «паганиниевским» обликом и общим соответствием вечному типажу «музыкального гения». Его популярность в 1990-е гг. будет стремительно расти. Очень скоро он войдет в российскую художественную элиту — без его участия не будут обходиться ни одна престижная акция и ни один серьезный концерт, имеющий «государственный» статус.

Комментарии к сообщениям
Ольга МАНУЛКИНА и Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ (1, 2, 4 — 16), Надежда САШИНА (3)

резюме

В первый год перестройки внимание направлено на «белые пятна» традиционного концертного репертуара, и современная музыка здесь на первом месте. Музыка композиторов отечественного авангарда перестает быть запретным плодом, как в 1970-е гг., зато их имена — прежде всего знаменитой «московской тройки»: **Альфреда Шнитке, Софии Губайдулиной, Эдисона Денисова** — выучивает широкая отечественная аудитория. Хотя отдельные исполнения на Западе были и раньше, их настоящая популярность

Юрий Башмет

Эмиль Гилельс

здесь начнется в конце 1980-х гг., во время бума советской музыки и в связи с общей волной интереса к советской истории. Впереди и официальное признание на Родине: многочисленные премии, в том числе и государственные, а также прочие знаки отличия будут в изобилии выдаваться в 1990-е гг., когда все трое композиторов уже будут жить за рубежом.

Возникает процесс, аналогичный публикации ранее неразрешенных литературных произведений. Исполняются сочинения отечественных и западных композиторов, чья музыка ранее звучала редко либо не звучала вовсе. Афиши пестрят «первыми исполнениями в СССР» и «мировыми премьерами». Под этой рубрикой может стоять имя **Шнитке, Кейджа** или **Стравинского**. В 1980-е гг. эти слова пока еще в новинку, они не обманывают и не разочаровывают слушателя. Концерты музыки XX в. собирают полные залы.

Начинается фестивальный бум: в Баку проходит фестиваль «Музыка XX века», в Брянске — фестиваль современной музыки им. Рославца. «Ленинградская музыкальная весна» становится международной.

В опере же в целом по-прежнему царит рутина: премьеры в столичных театрах не являются ни выдающимися явлениями, ни заметными событиями («Вертер» **Массне** и «Мазепа» **Чайковского** в Большом театре, «Черевички» **Чайковского** в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко). Однако на этом фоне намечаются новые явления. **Юрий Темирканов**, уже десять лет возглавляющий Кировский театр оперы и балета и значительно поднявший его рейтинг, обновляет звучание хрестоматийной классики (собственные постановки **Темирканова** — «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» **Чайковского** — стали крупнейшими событиями первой половины 1980-х гг.), внедряет современный отечественный репертуар (оперы и балеты **Андрея Петрова** и **Родиона Щедрина**), возрождает традиции симфонических концертов в театре.

В московском Камерном театре **Бориса Покровского** идет альтернативный репертуар — старинная и современная опера. В ленинградском Малом оперном театре ставят «Марию Стюарт» **Сергея Слонимского**, оперу ленинградского композитора **Геннадия Банщикова** «Горе от ума» — в Красноярском театре оперы и балета. Центрами экспериментов, привлекающих внимание столичных оперманов и критиков, к середине 1980-х гг. становятся театры Свердловска и Перми.

Ольга МАНУЛКИНА

Святослав Рихтер

балет

февраль

Сезон премьер

1 Балетная труппа Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко показывает премьеру балета «Оптимистическая трагедия» (по пьесе **Всеволода Вишневского**). На сцене Кремлевского Дворца съездов – премьера балета «Тимур и его команда» (совместная работа Большого театра СССР и Московского академического хореографического училища). В Ленинградском Академическом театре оперы и балета им. Кирова – премьера балета «Броненосец «Потемкин». В свердловском театре оперы и балета им. Луначарского – премьера балета «Комиссар» (также по «Оптимистической трагедии» **Вишневского**). Историко-революционная тема становится главной модой сезона. Сейчас, когда состояние официальной идеологии близко к анабиозу, несколько странно выглядит энтузиазм, с которым балетмейстеры демонстрируют свою лояльность по отношению к власти. Впрочем, эротико-натуралистические сцены в «Оптимистической трагедии» **Дмитрия Брянцева** и «Комиссаре» **Александра Дементьева** обнадеживают, предвещая скорую отмену «обета целомудрия», который долгие десятилетия хранил советский балет.

февраль

В Москве и Ленинграде проходят гастроли Нидерландского танцевального театра Иржи Килиана

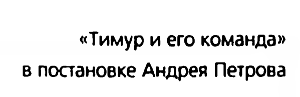
2 Программа целиком составлена из произведений **Иржи Килиана**: «Симфониетта», «Солдатская месса», «Симфония псалмов» и «Свадебка». Необычайный интерес к гастролям вызван не только талантом **Килиана**; для части либеральных советских балетных критиков **Килиан**, дитя «пражской весны», чешский белоэмигрант – прежде всего символ, человек, победивший в борьбе с тоталитарным режимом. Танцовщик, хореограф и руководитель труппы (с 1978 г.), он объединил в своем Nederland Dance Theatre (Гаага) не только мультинациональный состав. NDT состоит из трех самостоятельных, но дополняющих друг друга компаний: NDT 1 – эталон современного танца, NDT 2 – непрерывный эксперимент (труппу составляют танцовщики от 17 до 22 лет) и NDT 3 – уникальный проект **Килиана**, «не столько ансамбль, сколько идея», родившийся из желания продлить творческую жизнь танцоров, возраст которых уже перевалил роковой для балета сорокалетний рубеж. В этом триединстве воплотилась идея **Килиана** о «трех ипостасях танцора»: динамичности, экспрессивности и филигранности.

февраль

В Большом театре проходит творческий вечер Майи Плисецкой

3 Показана мимодрама «Дама с собачкой» (премьера состоялась в ноябре 1985 г.) в постановке **Майи Плисецкой** на музыку **Родиона Щедрина** – последний балет **Щедрина**, необычно камерный и минималистский в музыкальном отношении, ориентированный на редкий талант **Плисецкой** как трагедийной балетной актрисы, проявившийся уже в 1945 г., на премьере «Золушки». Став известной сразу же после окончания училища, **Плисецкая** начала с того, что создала свой стиль, а пришла к тому, что создала свой театр. Актриса Большого театра с 1943 г., **Плисецкая** вошла в историю балета феноменальным творческим долголетием. Первой из советских балерин она танцевала в 1970-е гг. в балетах **Ролана Пети**, **Мориса Бежара** (поставленные специально для нее «Болеро», «Айседора», «Леда»), а в 1980-е гг. – **Сержа Лифаря** («Федра», давшая ей возможность станцевать подлинную классическую трагедию). Ее собственные постановки в Большом театре – «Анна Каренина» (1972), «Чайка» **Щедрина** (1980) получали неизменно восторженные отклики в прессе. «Дама с собачкой» – не исключение (**Плисецкая** танцует Анну Сергеевну). Стиль **Плисецкой** – графичный, отличающийся изяществом, остротой и законченностью каждого жеста и хореографического рисунка в целом. Однако в Большом театре балерина вызывает все большее раздражение. Нескончаемые конфликты скоро заставят ее покинуть Россию. В 1988 г. **Плисецкая** уедет в Мадрид, где станет художественным руководителем Teatro lirico national.

«Тимур и его команда» в постановке Андрея Петрова



Майя Плисецкая в балете «Дама с собачкой»

май

«Степан Разин» Николая Сидельникова поставлен в Новосибирском театре оперы и балета

4 Композитор **Николай Сидельников** не избалован вниманием театра. Его балет «Степан Разин», написанный в 1977 г., лишь однажды был поставлен на столичной сцене, но в репертуаре долго не продержался — возможно, в связи с «неблагонадежной» репутацией композитора. Русская тема в авангардном преломлении не могла не вызвать настороженности в официальных кругах. **Сидельников** — один из немногих «почвенных» авангардистов в отечественной музыке, что само по себе даже при произношении или написании кажется надуманным парадоксом. «Почвеннику» нашли бы место в репертуаре, «авангардист» нашел бы поклонников и покровителей в обширной среде «западников». Но ни для тех, ни для других **Сидельников** своим не стал, а потому его театральные постановки всегда крайне редки, и одно его имя на афише делает спектакль событием.

июнь

Триумф Нины Ананиашвили в Джексоне

5 Солисты Большого театра **Нина Ананиашвили** и **Андрис Лиепа** получают гран-при на Третьем Международном конкурсе артистов балета в Джексоне (США); золотая медаль у солиста Донецкого театра оперы и балета **Вадима Писарева**; все они — лауреаты Московского международного конкурса артистов балета (1985). Это четвертая высочайшая награда международных балетных конкурсов, полученная **Ананиашвили**; ранее она получила первые премии на Международном конкурсе артистов балета в Варне (1980), в Москве (1981, 1985). **Ананиашвили**, с 1981 г. танцующая в труппе Большого театра, названа американскими критиками «бесспорной суперзвездой классического балета». Великолепная техника, отточенный и утонченный стиль, редкий драматический талант — все это позволит ей работать почти со всеми величайшими труппами Европы и Северной Америки. Она будет солисткой Американского театра балета (с 1992 г.), приглашенной солисткой в Шведском Королевском балете, Норвежском Национальном балете, Национальном балете Португалии, Национальном балете Финляндии, Баварском национальном балете, Бирмингемском национальном балете, Токио балете и т. п. Со своими друзьями-танцовщиками она создаст группу, которую ждет огромный успех в Москве, Петербурге, Дании, США, Норвегии, Китае, Франции.

июнь

Международный дебют Владимира Малахова

6 На XII Международном балетном конкурсе в Варне (Болгария) специальное отличие получает **Владимир Малахов**. Его профессиональная биография складывается причудливо: после окончания Московского хореографического училища **Малахова** не приняли в Большой театр, и он вынужден довольствоваться труппой второго ряда — Московским классическим балетом. Мезальянс продлится недолго: через несколько сезонов, в 1990-х гг., **Малахов** без особых эксцессов покинет СССР и станет ведущим танцовщиком Венской Штаатс-оперы, а затем — премьером нью-йоркского American Ballet Theatre.

июнь

«Анюта» Александра Белинского на большой сцене

7 В Большом театре проходит премьера балета «Анюта». Задуманная как камерный телебалет, «Анюта» (музыка **Валерия Гаврилина**, хореография **Владимира Васильева**; главные партии — **Екатерина Максимова** и **Владимир Васильев**) полюбилась советским телезрителям. Постановка, прелесть которой во многом была обусловлена кинематографическими приемами — монтаж крупных планов **Максимовой**, перебивки, — довольно много теряет при адаптации к сцене Большого театра; тем не менее, публика принимает «Анюту» восторженно.

июль

Гастроли балетной труппы Большого театра в Великобритании

8 Почти два месяца — с июля по сентябрь — труппа **Юрия Григоровича** выступает на Британских островах: концерт в Дублине, около двадцати спектаклей в Лондоне, затем в Манчестере и Бирмингеме. Гастроли открываются в «Covent Garden» премьерным показом балета «Иван Грозный» на музыку из сочинений **Сергея Прокофьева** к фильму **Сергея Эйзенштейна**. Привезены традиционные и неизменно включаемые в театральную афишу «Раймонда» и «Спартак», а также поставленный **Григоровичем** в 1982 г.

Екатерина Васильева в балете «Анюта»

Владимир Малахов

Андрис Лиепа и Нина Ананиашвили

«Золотой век». Советская пресса, освещая эти гастроли, как всегда, выбирает исключительно положительные оценки западных рецензентов: в каждой статье приводятся восторженные реплики о **Наталии Бессмертновой** и других солистках (**Людмиле Семеняке, Нине Семизоровой, Алле Михальченко**), о «действительно величайшей труппе на земле» и «непревзойденном Григоровиче». Впрочем, «Советская культура» обмолвится: «английскому импрессарио Питеру Брэйтману перед каждым спектаклем приходится выходить на авансцену и сообщать публике о том, что его предупредили о возможных акциях протеста, и он просит публику воздержаться, не мешать спектаклю и высказать протесты в антракте».[1]

август, 11

Леонид Лебедев в МАЛЕГОТе

9 В Ленинградском Малом оперном идут балеты начинающего хореографа **Леонида Лебедева** «Джамхух – сын Оленя» (по мотивам повестей **Фазиля Искандера**) и «Легенда о птице Доненбай» (по легенде из романа **Чингиза Айтматова** «И дольше века длится день») на музыку **Юрия Симакина**. Критики и балетоманы квалифицируют **Лебедева** как «надежду новой русской хореографии». Однако продолжения не последует. В 1990-е гг. его имя внезапно исчезнет с афиш и будет крайне редко упоминаться в профессиональных балетных кругах.

август, 28

«Советская культура» публикует статью хореографа Дмитрия Брянцева «Герой в белом комбинезоне»

10 Статья **Дмитрия Брянцева**, главного балетмейстера Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, явно выбивается из ряда публикаций «Советской культуры» в рамках дискуссии «Балет и современность». Опуская дежурную «вступительную часть», **Брянцев** прямо начинает с того, что обычно говорится в четвертом абзаце и начинается со слов «Но в то же время...». **Брянцев** с ходу называет положение в своем театре «печальным». Недостаток балетмейстеров, владеющих языком современной хореографии. Отсутствие возможности приглашать талантливых исполнителей из периферийных театров ввиду жесткого прописочного режима (исключение сделано только для Большого театра, который может себе позволить обходить этот закон). Хронически мизерное финансирование, приводящее к затяжному капитальному ремонту театральных помещений и нарушению всех санитарных норм. Ставя в один ряд отсутствие отопления в гримерках, косность балетной школы, на корню убивающей все живое и талантливое, и отвратительные бытовые условия для артистов во время гастрольных поездок по стране, **Брянцев** высказывает свою уверенность в том, что без должной реорганизации дальнейшее существование советского балета невозможно.

сентябрь, 18

Баланчин в Ленинграде: контрабандный товар

11 Появление в СССР на сцене МАЛЕГОТа балетов **Джорджа Баланчина**, выдающегося хореографа XX в., – «Серенада», «Tchaikovsky Pas de Deux», «Тема с вариациями» – канонический пример «пиратства». Спектакли поставлены по видеозаписи, без приобретения лицензии у нью-йоркского Balanchine Trust, без соблюдения авторских прав и без привлечения высокооплачиваемых американских репетиторов – специалистов по танцевальной технике **Баланчина**.

сентябрь

Гастроли Балета Нанси

12 В Москве гастролирует балетная труппа из города Нанси (Франция). В репертуаре – произведения крупнейших европейских хореографов: **Ханса ван Манена** («Песни без слов», «Четыре пьесы Шумана»), **Биргит Кульберг** («Фрекен Юлия»); **Кеннета Макмиллана** («Дуэт на музыку Шостаковича»), **Джона Ноймайера** («Вариация из «Петрушки»), **Сержа Лифаря** («Утренняя серенада»). Оглушительный успех гастролей Балета Нанси, второстепенной европейской труппы, определен прежде всего репертуаром. В нем нет культовых (для российских ценителей) величин, зато представлен практически весь спектр стилей современного европейского балета – от неоклассицизма **Лифаря** до постмодернизма **ван Манена**.

Владимир Васильев

«Легенда о птице Доненбай» в постановке Леонида Лебедева

ноябрь

В Таллине ставят «Мастера и Маргариту»

13 Спектакль «Мастер и Маргарита» **Эдуарда Лазарева** в постановке **Май Мурдмаа** (театр «Эстония») несколько выделяется из длинного перечня провинциальных премьер, в основе которого — репертуарный вал, состоящий из рядовых и дежурных постановок и являющийся причиной традиционного невнимания к балетной провинции. Но искусству Прибалтики всегда удавалось жить по собственным эстетическим законам, дистанцируясь от общих процессов, и новая постановка «Эстонии» — тому подтверждение.

декабрь

Премьера балета «Девушка и смерть»

14 В Большом театре поставлен спектакль «Девушка и смерть» (по мотивам сказки **Максима Горького**). Композитор **Микаэл Таривердиев**, балетмейстер **Вера Боккадоро**, в главных партиях **Людмила Семеняка** и **Андрис Лиепа**. Единственное оправдание этой премьеры — происхождение хореографа, дающее возможность на афише в скобках гордо поставить «Франция» и тем придать интернациональный колорит беспомощному произведению, а также продемонстрировать, что в Большом театре ставят не только советские хореографы.

Комментарии к сообщениям
Павел ГЕРШЕНЗОН, Юрий КРАСАВИН,
Надежда САШИНА

резюме

Принято считать, что развитие балетного искусства отстает от актуальных художественных идей. Репертуар советских театров 1986 г. полностью подтверждает эту тенденцию: на дворе «перестройка», «демократизация», «гласность», а на академических сценах все еще царит позднебрежневский «застой».
В Большом театре работают в основном сессионные хореографы или гастролеры: **Юрий Григорович**, некогда реформатор, восставший против догм т. н. драмбалета 1930-х — 1950-х гг., бездействует четвертый год после «Золотого века». Прошло время, когда ведущие танцовщики Большого театра — **Наталья Бессмертнова, Майя Плисецкая, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Андрис Лиепа** — были его единомышленниками. Теперь балетная оппозиция — бывшие звезды и не желающие выходить на пенсию балетные премьеры — начинает войну с официозом. Линия фронта проходит по рампам Большого и Кировского театров. Но истинным оппозиционером балетного официоза, как ни парадоксально, оказывается Министерство культуры. Используя организационную и финансовую монополию, Госконцерт (департамент Минкульта) устраивает серию блестящих гастрольных турне западных балетных компаний высшей категории. Москва и Ленинград получают возможность увидеть работы практически всех ведущих европейских хореографов — **Сержа Лифаря, Иржи Килиана, Ханса ван Манена, Кеннета Макмиллана, Биргит Кульберг, Джона Ноймайера**. На этом фоне сегодняшний советский балет выглядит чудовищным анахронизмом.

Павел ГЕРШЕНЗОН

рок-музыка

январь, 10

Московская Рок-лаборатория проводит первую публичную акцию под названием «Рок-Елка»

1 Рок-лаборатория, созданная в конце 1985 г., становится первой легальной организацией московских рок-музыкантов. В ее Совет входят **Артемий Троицкий**, **Евгений Хавтан**, **Василий Шумов**, **Петр Мамонов** и **Александр Липницкий**. Руководители московской Рок-лаборатории демонстрируют властям готовность к игре по правилам и добиваются успеха. На первой официальной акции новоиспеченной организации выступают группы, чье появление на столичной сцене еще недавно было нежелательным: «Браво» (с **Жанной Агузаровой**, только что выпущенной из следственного изолятора и уже не именующей себя Ивонной Андерс), «Центр», «Звуки Му». Кроме того, именно здесь дебютируют «Бригада С», «Ночной Проспект» и «Николай Коперник». Концерт хвалит официальная пресса, а Рок-лаборатория переходит под крыло Московского управления культуры. Начинается легализация столичного рок-подполья – на пять лет позже, чем в Ленинграде. Если ленинградские группы имели возможность раз в месяц играть в Ленинградском Межсоюзном Доме самодеятельного творчества и раз в год – на фестивале рок-клуба, то московские музыканты вынуждены были обходиться лишь «левыми» концертами в студенческих клубах и заводских ДК, а также редкими квартирниками. Впоследствии расплодившиеся по всей стране рок-клубы получат разрешение на организацию бесплатных обменных концертов. Подпольные менеджеры будут вынуждены заняться активным формированием музыкального рынка – то есть не только работать с готовыми звездами, но и искать новые имена в столицах и провинциях.

январь, 10

На «Рок-Елке» дебютирует «Бригада-С». Лидер группы Гарик Сукачев шокирует даже искушенную и ко всему привычную публику

2 На советскую рок-сцену **Гарик Сукачев** выходит хулиганом из соседнего двора образца 1950-х гг. Видавшая виды кепочка, изжеванная папироска в углу ухмыляющегося рта, цепкий прищур, кураж, фирменная хрипотца профессионального скандалиста и провокатора. Образ «грозы района» с его дешевым и неотразимым шиком – плоть от плоти героев «низового» городского фольклора, тех, для которых специфический артистизм был нормой жизни, так же как и умение вовремя «вынуть ножик из кармана». Интересно, что гопники не примут «Бригаду С» за своих, родных, – команда **Сукачева** беспредельничает исключительно на территории художественного творчества, а узнаваемый образ является весьма изощренной эстетической игрой, к тому же с ощутимыми ретро-нюансами. Позднее «Бригаду С» не минуют негативные процессы, которые повлияют на все рок-группы 1980-х гг. Из группы уйдет и начнет самостоятельную карьеру гитарист **Сергей Галанин** (впоследствии – лидер группы «СерьГа»). **Сукачев**, испытав на себе «кризис среднего возраста» (и предъявив общественности одноименный кинопроект), распустит «Бригаду С» и станет основателем проекта «Неприкасаемые». Связь его творчества с городским фольклором (от романса до военных песен в совместном концерте с **Петром Тодоровским**) будет все более очевидной.

январь

«Аквариум» завершает запись альбома «Дети Декабря» на студии Андрея Тропилло

3 «Дети Декабря» становятся последним неофициальным альбомом «Аквариума», записанным на студии **Андрея Тропилло** в Ленинградском Доме юного техника. Позже **Борис Гребенщиков** скажет, что именно этим альбомом завершается «Аквариум» 1980-х гг. в его лучшем составе – виолончель **Севы Гаккеля**, скрипка **Александра Куссуля**, флейта **Дюши Романова** плюс клавишные лидера «Поп-механики» **Сергея Курехина**. Впоследствии на песни из этого альбома («Я – Змея», «Дети Декабря», «Кад Годдо», «Танцы на грани весны», «Сны о чем-то большем») будут сняты первые студийные клипы «Аквариума» (режиссеры Ленинградского телевидения **Дмитрий Рождественский** и **Клара Фатова**). Следующий альбом «Аквариум» запишет на студии «Мелодия» уже в статусе суперзвезды советского рока, за что получит пусть смехотворный, но все же официальный гонорар.

Группа «Браво»

Группа «Бригада С»

март

Группа «Ноль» дебютирует альбомом «Музыка Драчевых Напильников»

4 Идея создания группы из вчерашних школьников, болтавшихся при студии Ленинградского Дома юного техника, записи их альбома и продвижения его в массы до выхода группы на сцену целиком принадлежала **Андрею Тропилло** (к этому времени группы чаще дебютируют на концертах и лишь потом получают возможность студийной записи). Впоследствии такого рода деятельность будет названа «продюсерским проектом» и станет распространенной практикой отечественного шоу-бизнеса. Бешеная энергетика Дяди Федора (солист **Федор Чистяков**) и новый для рок-групп солирующий баян воспринимаются как событие. «Ноль» сразу допускается в рок-клуб и становится ответом на вопрос **Гребенщикова**: «Где та молодая шпана, что сотрет нас с лица земли?».

апрель

Александр Башлачев записывает свой последний альбом — «Вечный пост»

5 При участии звукооператора «Аквариума» **Вячеслава Егорова** в студии «Звуков Му» под Москвой, на даче басиста и директора группы **Александра Липницкого**, **Александр Башлачев** записывает альбом «Вечный пост» — третий и последний в его короткой жизни. Первый раз записать **Башлачева** попытался в 1984 г. подпольный звукорежиссер **Игорь Васильев**, однако весь материал бесследно исчез. В мае 1985 г. на домашней студии **Алексея Вишни**, тогдашнего звукорежиссера «Кино», удалось записать двойной альбом «Третья столица». Следующая запись была сделана в январе 1986 г. на квартире **Александра Агеева**, администратора московской Рок-лаборатории; пленка получила хождение под названием «Время колокольчиков» (впоследствии выйдет одноименный диск на фирме «Мелодия»). В «Вечный пост» входят самые известные песни **Башлачева**: «Вечный пост», «Имя имен», «Все от винта!»; открывается альбом «Посошком» — «русским блюзом», которым **Башлачев** часто начинает свои концерты. **Башлачев** недоволен работой — многие песни не звучат в записи, — и уничтожает единственную, по его мнению, копию. Но через несколько лет после его смерти **Липницкий** восстановит и издаст альбом.

май, 4

В концертном зале Центрального дома туристов (Москва) открывается первый фестиваль «Рок-панорама»

6 Одну из самых громких акций, призванную, с одной стороны, продемонстрировать успешную легализацию рока, а с другой — существенно пополнить бюджет организаторов, проводит Гагаринский райком комсомола. Как и с видеосалонами и аукционами современной живописи, комсомольские работники демонстрируют недюжинные коммерческие способности и тем самым раньше многих открывают эпоху Великого Хапка. Приватизация контркультуры только начинается, но по составу участников фестиваля очевидно, что комсомольцы зря времени не теряли и процесс мучительного для страны перехода к рынку встретили в боевой готовности. «Рок-панорама» становится праздником «филармонического» рока: «Круиз», «Браво», «Машина Времени», «Ария», **Александр Градский**, **Алексей Романов** («Воскресенье») — любой из них способен собрать аншлаг даже в самом неприспособленном для концертов месте и в самое неудачное для выступлений время. «Рок-панорама» становится первым признаком коммерциализации рок-музыки и ее присвоения официозом.

май, 23

В Вильнюсе начинается первый фестиваль «Lituanica»

7 Литва второй из прибалтийских республик (до этого оплотом рока здесь был Рижский рок-клуб) присоединяется к общесоюзному рок-движению. В течение трех дней на фестивале «Lituanica» играют 16 групп из 7 городов страны. Впервые в Прибалтику выпускают рок-группы из других республик. Выступления ленинградского «Аквариума» (получающего даже приз «за творческий поиск»), московского «Браво», калининградского «003» и вильнюсского «Антиса» становятся сенсацией фестиваля.

май, 30

В московском концерте «Счет № 904»,

8 Первый в СССР стадионный благотворительный концерт, по аналогии с западными Live Aids, организован **Аллой Пугачевой** и ее директором **Евгением Болдиным** при деятельном участии **Артемия Троицкого** (еще не имеющего статуса признанного рок-критика, но уже публикующегося в официальной прессе). Наряду со звездами отечественной

Александр Башлачев

Александр Градский

все средства от которого направляются жертвам Чернобыльской аварии, участвуют рок-музыканты

эстрады в концерте должны принять участие рок-музыканты. Минкульт, еще не получивший точных указаний, как следует относиться к самому понятию благотворительности, на всякий случай акцию запретил. После обращения **Пугачевой** в ЦК КПСС мероприятие в срочном порядке разрешено. В благотворительном концерте, кроме **Пугачевой** с ее группой «Рецитал» и **Владимира Кузьмина**, участвуют «Автограф», «Круиз», **Александр Градский** и «Браво». Сам факт покровительства ЦК КПСС этому мероприятию — предвестие грядущего благорасположения властей к рок-музыке.

май, 30

В Ленинграде начинается IV фестиваль Ленинградского рок-клуба

9 Фестивали Ленинградского рок-клуба проводились с 1983 г. IV фестиваль (впервые проходящий не в маленьком зале Ленинградского Межсоюзного Дома самодеятельного творчества на улице Рубинштейна, а в просторном ДК «Невский») становится фестивалем дебютов. Впервые выступает «АукцЫон» с **Сергеем Рогожиным** и **Олегом Гаркушей**. Шоу группы построено на масках **Рогожина** («Мистер Икс») и **Гаркуши** («танцующий придурок»), на костюмах и сценографии известного тогда только в узких кругах художника **Кирилла Миллера**. Здесь же дебютирует группа «Объект Насмешек» (лидер — **Александр** «Рикошет» **Аксенов**) — первые панки, допущенные к участию в фестивале. Впервые выступает группа «АВИА», создатели которой — **Николай Гусев** (клавишные), **Алексей Рахов** (саксофон) и **Александр Кондрашкин** (ударные) — ранее составляли костяк «Странных Игр», распавшихся после смерти вокалиста **Александра** «Дыды» **Давыдова**. Новая группа, чье название расшифровывается как «Анти-ВИА», демонстрирует синтез поп-кича, рока и музыкальной клоунады. «АВИА» становится лауреатом фестиваля. Вторая часть распавшихся «Странных Игр» — братья **Виктор** (бас) и **Григорий** (гитара) **Сологубы** вместе с гитаристом **Андреем Нуждиным** — дебютируют на фестивале как постпанковская группа «Игры». В новом составе на фестивале предстает и «Зоопарк», усиленный вокальным трио **Александра Донских**, **Галины Скигиной** и **Натальи Шишкиной**. После тринадцатилетнего перерыва на сцену возвращается **Владимир Рекшан**. Несколько человек из основного состава «Санкт-Петербурга» не смогли участвовать в фестивале, поэтому **Рекшан** называет свою группу «Город». Музыканты играют песни «Санкт-Петербурга» конца 1960-х гг., первые русскоязычные песни ленинградского рока. Оваций группа не вызывает. Рок образца 1960-х — начала 1970-х гг. уже выглядит архаичным рядом с поколением новой рок-музыки.

июнь, 3

Американский панк-бард Билли Брэг дает концерт в Ленинградском горкоме ВЛКСМ

10 **Билли Брэг** прибывает в Ленинград проездом из Хельсинки (где выступал на полит-рок-фестивале) как турист. Горком комсомола устраивает единственный закрытый концерт **Брэга**, на который тем не менее приходит множество местных рок-музыкантов. **Брэг** пытается вести коммунистическую пропаганду среди рокеров, демонстрирует майки с **Юрием Гагариным** и **Маяковским** и рассказывает о том, что сейчас на Западе в поисках нового стиля и выхода из тупика обращаются к советскому революционному искусству. Приезд **Брэга** — второй неофициальный контакт ленинградских рок-музыкантов с западными (первый случился в декабре 1985 г., когда приехавший в Ленинград **Крис Кросс** из группы «Ультравокс» сыграл с «Поп-механикой» **Сергея Курехина** в рок-клубе).

июнь, 17

Бархатная революция в Ленинградском рок-клубе

11 Обсуждение итогов IV рок-фестиваля приводит к расколу клуба. Молодые группы, недовольные процветающим, по их мнению, протекционизмом, требуют переизбрания совета рок-клуба и создают т. н. «инициативную группу», которая фактически должна взять на себя функции совета. «Бунт молодых» происходит крайне не вовремя. Именно на этом собрании должен был обсуждаться Устав клуба в его новом качестве — как любительского объединения, переходящего на хозрасчет и самоокупаемость. Раскол в Ленинградском рок-клубе станет началом развала музыкального подполья. Вскоре рокеры начнут драться за права на гастроли, участие в зарубежных фестивалях и другие привилегии.

Александр Аксенов

Олег Гаркуша

Билли Брэг

С получением счета и права на официальную деятельность рок-клуб не найдет способа превращать безналичные деньги в наличные гонорары, в результате чего группы начнут искать свои источники финансирования, а клуб станет декоративной организацией, принадлежность к которой почетна, но бесполезна.

июнь, 27

Калифорнийская фирма «Big Time Records» тиражом 10 000 экз. выпускает двойной сборный альбом ленинградских рок-групп — «Red Wave»

12 Альбом составлен из нелегально вывезенных на Запад певицей **Джоанной Стингрэй** записей «Аквариума», «Алисы», «Кино» и «Странных Игр» – по стороне на каждую группу. Винил имеет удивительный для СССР вид – один диск прозрачно-красный, другой – прозрачно-оранжевый. Выходу альбома предшествовала долгая история. **Стингрей**, впервые оказавшись в Ленинграде в 1984 г., познакомилась с местной рок-средой и стала приезжать каждые несколько месяцев, одаривая музыкантов свежими западными дисками и дорогой аппаратурой. «Red Wave» становится результатом удачного синтеза ее симпатии к русским рокерам и деловой интуиции – русская тема вскоре войдет в моду на Западе. После выхода альбома разражается скандал: по действующему законодательству **Стингрей** должна была обратиться в ВААП за разрешением на использование записей советских рок-групп. Музыкантов вынуждают подписать заявления о нарушении их авторских прав. **Стингрей** платит немаленький штраф ВААПу. Зато официальные инстанции не могут дальше делать вид, что рок-музыки в СССР не существует. Результатом этого станет выпуск легального диска «Аквариума» на студии «Мелодия» и снятие запрета на упоминание отечественных рок-групп в прессе. В 1987 г. **Стингрей** выйдет замуж за гитариста «Кино» **Юрия Каспаряна**, выпустит диск кавер-версий хитов русских рок-групп, станет деятельной участницей «зеленой» организации «Greenpeace» и в середине 1990-х гг. окончательно вернется в Калифорнию.

июнь

В Москве впервые выступают рок-группы из Ленинграда

13 Московской Рок-лаборатории впервые удается добиться у властей разрешения на концерты в Москве трех ленинградских супергрупп: «Аквариума», «Алисы» и «Кино». Группы выступают в ДК МЭИ на закрытии сезона Рок-лаборатории вместе со «Звуками Му», «Браво» и «Бригадой С». О гостиницах и гонорарах не может быть и речи – музыканты живут у друзей и играют бесплатно. Москвичи смотрят на ленинградцев с завистью – столичным рокерам выезжать с концертами за пределы города все еще не позволяют.

июнь

В Свердловске проходит первый фестиваль, организованный местным рок-клубом

14 На фестивале выступают «Кабинет» (объединившиеся «Сонанс» и «Трек»), **Егор Белкин**, «Настя», «Степ». Знаменитый «Урфин Джюс» объявляет, что в последний раз выходит на сцену. Открытием фестиваля становятся ритм-энд-блюзовый «Чайф» и неоромантический «Наутилус» (еще не «Помпилиус»). Когда в столицах услышат «Гуд бай, Америка», «Шар цвета хаки», «Танец на цыпочках», «Белых волков» и другие ранние песни свердловских команд; тексты **Ильи Кормильцева**, голоса **Насти Полевой**, **Вячеслава Бутусова**, **Владимира Шахрина** (а ведь на подходе еще братья **Самойловы** с «Агатой Кристи») – заговорят о феномене свердловского рока. Концентрация талантливых рокеров в масштабах одного нестоличного города (в Свердловский рок-клуб в марте 1986 г. вошло почти сорок групп) поистине ошеломляет. Диссоциация свердловского рока в последующее десятилетие во многом распылит энергию отдельных экс-уральских групп. И тем не менее в 2001 г., спустя пятнадцать лет, «дедушка свердловского рока» **Александр Пантыкин** возродит легендарную группу «Урфин Джюс».

август

«Наутилус Помпилиус» записывает альбом «Разлука»

15 Песни, вошедшие в «Разлуку» – второй альбом группы, записанный в Свердловске, – станут хитами «Наутилуса» на долгие годы. «Эта музыка будет вечной», «Казанова», «Взгляд с экрана», «Шар цвета хаки», «Скованные одной цепью» и впоследствии будут любимы публикой сильнее, чем поздние песни группы. Если первый альбом «Наутилуса» – «Невидимка» – был знаком лишь свердловской тусовке да самым продвинутым рок-фанам

Альбом «Red Wave»

Джоанна Стингрей

по стране, то «Разлука» принесет всенародную известность не только самой группе, но и свердловской рок-школе. Именно этот альбом прорубит окно в столицы новым свердловским группам, таким как «Настя» и «Агата Кристи».

сентябрь

В Ленинграде выходит первый номер самиздатовского журнала «РИО»

16 «РИО» создан группой молодых журналистов (главный редактор – **Андрей Бурлака**), близких к Ленинградскому рок-клубу. В отличие от немногих рок-журналов предыдущего поколения («Рокси», «Ухо»), которые формировались как нерегулярные альманахи, «РИО» имеет жесткую структуру и пытается выходить регулярно. Номера распечатывают вручную, после чего бесплатно рассылают по стране. Распространение журнала поспособствует появлению на местах аналогичных изданий, в большинстве своем недолговечных. Наиболее интересными среди них станут «Нижегородские Рок-н-ролльные Ведомости» (Горький), «Ауди-Холи» (Казань), «Тусовка» (Новосибирск), «Марока» (Свердловск), «Северок» (Архангельск), «Донской Бит» и «ПНЧУ» (Ростов-на-Дону), «ДВР» (Владивосток), «Гучномовець» (Киев). Там, где рок-сообщество многочисленно и хорошо организовано, журналы просуществуют два-три года и незаметно исчезнут к началу 1990-х гг. Но большая часть ограничится одним-двумя номерами, которые, как правило, осядут в архивах самих издателей и редких коллекционеров.

сентябрь

Группа «Ария», принятая в штат «Москонцерта», становится первой профессиональной группой, играющей хэви-метал

17 Хэви-метал в СССР стремительно набирает обороты: вслед за «Арией» на профессиональную сцену выйдут «Черный Кофе», «Коррозия Металла», «Черный Обелиск», «Шах». Вскоре с выходцами из «металлического» подполья станут конкурировать быстро перековавшиеся великовозрастные ВИА, смекнувшие, что поменяв название, отрастив волосы и затянув себя в кожу, можно с успехом колесить по провинции. Идентификация с солистами любимых команд, железными «воинами мрака», воодушевляет учеников средних школ и ПТУ. Граффити «HMR» во множестве появляются на стенах, заборах, портфелях и школьных партах. Учителей и родителей черная кожа и впрямь способна напугать – это отчетливо «не наш» стиль (в сознании старшего поколения моментально задействуются иные культурные коды, не имеющие отношения к хэви-метал). Милиция и дружинники активно борются с «косухами», напульсниками, заклепками и цепями. Металлический рок пользуется спросом в Москве и в провинции (плох тот райцентр, где нет своих металлистов!), но не очень приживается в Ленинграде. «Канал восприятия» здесь заполнен до отказа: в диапазоне от БГ до «Алисы» помещаются все основные устремления питерских подростков. К концу 1980-х гг. «металлический» стиль адаптируется массами и станет чуть ли не синонимом эпитета «молодежный»: «косухи» наденут даже поклонники «Ласкового мая».

октябрь

Гастроли «UB40» в Москве и Ленинграде

18 В рамках своего мирового турне в СССР приезжает британская рэггей-группа «UB40». Впервые советским людям предложена не безликая европейская эстрада четвертого сорта, а актуальная современная музыка. На концертах неистовствуют фаны и милиционеры, по-прежнему полагающие, что на рок-мероприятии публика должна вести себя так же, как на выступлениях **Иосифа Кобзона** в Колонном зале Дома Союзов. Нарушителей общественного порядка (например, танцующих в проходах) забирают в кутузку. Но это, пожалуй, последние проявления откровенной полицейщины на концертах. Музыканты «UB40» приходят в Ленинградский рок-клуб, где общаются с публикой и вежливо осведомляются, где можно купить марихуану.

октябрь, 26

В ленинградском Дворце Спорта «Юбилейный»

19 «Аквариуму» разрешают выступать на большой площадке. Вездесущие администраторы Ленконцерта добиваются разрешения на 7 концертов подряд во Дворце Спорта «Юбилейный». Билетов не достать, в фойе из-под полы тысячами экземпляров распродаются любительские фотографии группы. «Аквариум» тарифицирован, все песни, заявленные

Вячеслав Бутусов

Группа «Ария»

начинаются первые концерты «Аквариума»

в программе, залитованы. Многотысячная аудитория с трепетом внимает каждому слову **Бориса Гребенщикова** и хором поет «Под небом голубым есть город золотой». «БГ – бог, от него сияние исходит», – такого не напишут ни про одну звезду русского рока.

декабрь

Ленинградский Дворец Молодежи открывает программу «Мост»

20 Ленинград продолжает изобретать все новые способы для развития контактов между рокерами и фанами на необозримых просторах многонациональной Родины. В рамках программы «Мост» начинается сотрудничество Питера с рок-центрами СССР по организации гастролей и концертных выступлений. Первых гостей – архангельские группы «Облачный Край» и «Аутодафе» – разогревает «Алиса». В дальнейшем в рамках программы впервые выступят за пределами своих городов «Звуки Му», «Калинов Мост» и многие другие. Находящийся под эгидой городского комитета комсомола Дворец Молодежи первым получает разрешение на организацию концертов «самодеятельных» групп, составляя серьезную конкуренцию Ленинградскому рок-клубу. В ЛДМ самостоятельно занимаются подбором музыкантов и устройством их концертов; здесь свой, отличный от рок-клубовского, механизм оплаты. Вскоре по этому пути пойдут образующиеся во всех районах города (а позже – и в других городах) молодежные культурные центры. Самым мощным из них станет Фрунзенский МКЦ, который займется организацией гастролей ленинградских рок-групп и откроет собственную студию, где будет записано множество альбомов – в том числе «Наутилуса» и «DDT».

Фирма «Мелодия» записывает альбом группы «Машина Времени» — «В добрый час»

21 Песенное творчество группы не без некоторого опасения еще только начинают официально именовать рок-музыкой, меж тем «Машине» – уже 10 лет. «Мелодия», отказавшаяся от записи группы в начале 1980-х гг., спешно наверстывает упущенное. Вслед за альбомом «В добрый час» уже в 1987 г. будут выпущены сразу два диска группы – «Реки и мосты» и «10 лет спустя» (в последний включены и песни середины 1970-х гг.). Концертная деятельность легализованной «Машины Времени» вызывает мощный, но краткий всплеск «машиномании», сама же группа переживает свой первый энергетический кризис. К этому времени уже написаны хиты, составившие «классическое наследие» советского рок-н-ролла: «Чемпион», «Костер», «Марионетки», «Скворец», «Поворот», «За тех, кто в море», «Синяя птица» и т. д. Их пели и поют хором огромные залы. Обаятельный идеализм песен **Андрея Макаревича** находит поддержку у самых широких слоев населения. Не случайно именно «Машина Времени» в кратчайший после легализации срок станет первым (во всех смыслах) представителем рок-истэблишмента, а вскоре – и неотъемлемой частью масс-культа. Лидер группы, став завсегдатаем телеэкрана, будет демонстрировать навыки подводного плавания и знание секретов кулинарного мастерства. Что не помешает развивать в песнях главный сюжет поздней «Машины Времени» – ностальгию по ушедшей молодости и саморефлексию по поводу «настоящего рок-н-ролла».

декабрь

«Мелодия» выпускает диск-гигант группы «Аквариум»

22 Из двух последних альбомов группы – «День Серебра» и «Дети Декабря» – редакторы монополиста звукозаписи формируют 39-минутный диск, однако отказываются записать новые песни, мотивируя это отсутствием студийного времени и денег. Поэт **Андрей Вознесенский**, покровительствующий **Борису Гребенщикову**, перерабатывает для обложки свой текст из журнала «Огонек»[1] и успешно защищает диск на худсовете. К концу 1987 г. тираж альбома, который поклонники окрестят «Белым» из-за цвета конверта (автор идеи оформления **Сергей Дебижев**), достигнет 2 млн. экземпляров. Коммерческий успех диска побудит «Мелодию» не только предоставить «Аквариуму» свою студию для записи нового материала, но и выпустить один из старых альбомов группы – «Радио Африка». В условиях перехода на самофинансирование гигантские тиражи пластинок рок-групп станут спасением для «Мелодии», и за архивными и новыми записями «Аквариума» последуют альбомы «Кино», «Странных Игр», «Телевизора» и многих других.

Группа «Аквариум»

Андрей Макаревич

Альбомы года 23 «Дети Декабря» («Аквариум»), «Шествие Рыб» («Телевизор»), «Смотри в оба» («Странные Игры»); «Ночь» («Кино»); «Иллюзорный Мир» («Крематорий»); «Опера-86» («Вежливый Отказ»); «В субботу вечером в Свердловске» («Чайф»); «Разлука» («Наутилус Помпилиус»); «Жизнь и творчество композитора Зудова» («АВИА»); «Смеется ОН — он смеется последним» («Объект Насмешек»); «Вечный пост» (**Александр Башлачев**); «Блюз в тысячу дней» (**Юрий Наумов**); «Музыка Драчевых Напильников» («Ноль»); «Родина» («Николай Коперник»).

Комментарии к сообщениям
Надежда САШИНА, Лилия ШИТЕНБУРГ, Анна ЧЕРНИГОВСКАЯ

резюме

В Советском Союзе сначала был рок. И только потом — перестройка. Если бы политологи и советологи бывали на квартирниках ранних 1980-х гг. и изучали не только самиздат, но и магнит-издат, они могли бы предсказать перестройку задолго до того, как о ней объявили со съездовских трибун. Окольными путями попадающие в страну пластинки с записями западных рок-групп, самиздатовская литература (в том числе — философская) сформировали сознание и вкусы первого рок-поколения. Сознательно выбрав маргинальный образ жизни, «штурманы будущей бури» не питали иллюзий по поводу легальной самореализации, шли в «дворники и сторожа», играли квартирные концерты. В 1980 г. после фестиваля в Тбилиси вышибли из университета и из комсомола **Бориса Гребенщикова**, начинал бросать уголек в кочегарке **Виктор Цой**, учился на архитектора **Вячеслав Бутусов**, учительствовал в провинции **Юрий Шевчук** и т. д.
К 1986 г. уже забыты ранние опыты единичных местных первооткрывателей жанра («Санкт-Петербург», «Воскресение»). Зато будущие рок-идолы как раз начинают свое восхождение, получив возможность выйти на большую аудиторию и объявить миру о собственном существовании.
1986 г. Советский Союз встречает еще оплотом мира и социализма, а провожает — под звуки рок-н-ролла. Разоблачительный тон в материалах прессы, посвященных рок-музыке, постепенно меняется: сначала на лояльный, а затем на восторженный. Рок легализуется — от Москвы до самых до окраин.
С осени по всей стране при попустительстве властей, а чаще и при их осторожном одобрении, начинается организация рок-клубов. За этот год рок-клубы появляются в Новосибирске, Одессе, Вильнюсе, Минске, Ярославле, Владивостоке, Барнауле, Красноярске и т. д. и т. п. Зачастую этим клубам по-настоящему нечем заняться, поскольку числа их участников явно не хватает для достижения «критической массы», но энтузиазм и неподдельное воодушевление не знают границ.
Группой № 1, бесспорно, становится «Аквариум». Он первым начинает гастроли по городам и весям, а всегда любивший поговорить БГ интригует и смущает журналистов. Внимание к року проявляет и перестроечное кино. **Цой**, **Петр Мамонов** и **Олег Гаркуша** появляются во ВГИКе в качестве актеров студенческих короткометражек, к **Константину Кинчеву** присматривается **Валерий Огородников**. Кинематограф чувствует уникальную фактуру рок-музыкантов, но толком не знает, что с ними делать. **Сергей Курехин** получает первые предложения написать музыку к фильмам. **Александр Пантыкин** («Урфин Джюс») на много лет вперед обеспечен заказами музыки к театральным спектаклям. «Авангардом» рок-н-ролльной философии в области изобразительного искусства и литературы становится группа питерских «Митьков» во главе с **Дмитрием Шагиным**, в их выставках принимает участие БГ. Шумиха вокруг рока привлекает к нему внимание тысяч неофитов и просто любопытствующих. Цепляющиеся за соломинку «консерваторы в штатском» от литературы и музыки еще пытаются что-то мямлить о «непонятных текстах» **Гребенщикова** и использовать для разговора о рок-н-ролле партийную лексику. Но их уже разрешается игнорировать, не вступая в полемику. Билеты на концерты невозможно достать, залы забиты до отказа. Фанаты дежурят в подъезде БГ и в кочегарке («Камчатке») **Цоя**, носят отличительные знаки «Алисы» (черную кожу и красные шарфы) и «Аквариума» (бисерные и нитяные «фенечки»). На стенах всех городов СССР — «аквариумные» и «металлические» граффити. Правда, до сих пор сохраняется неравенство столиц и провинций — то, что вполне допустимо в Ленинграде, еще может повлечь за собой неприятности в Саратове или Таганроге. Несмотря на то, что комсомольские деятели оказываются первыми промоутерами и приватизаторами рок-музыки, получающими солидные барыши от концертов и фестивалей, все еще лютует ОКОД — комсомольский оперотряд, который настроен против рока сильнее милиции и КГБ. Последняя серьезная стычка с ОКОДом происходит в Ленинградском рок-клубе во время визита «UB40». Но процесс остановить уже невозможно. «Движение в сторону весны» идет полным ходом. Рок-сообщество с упоением трактует этот всеобщий интерес как свою победу.

Надежда САШИНА, Лилия ШИТЕНБУРГ

поп-музыка

январь, 1

«Примус» выпускают в телеэфир с пародиями на итальянских поп-звезд

1 В новогодней «Утренней почте» с пародиями на «итальянцев» выступает группа «Зодчие». Это бывший «Примус», всю первую половину 1980-х гг. игравший бузовый подворотенный рок-н-ролл, обожаемый райцентрами и равно презираемый советской властью и статусной интеллигенцией: в каждом аккорде «Баб-Любы», «Девочки в баре», «Постового» был растворен тяжелый многоградусный алкоголь. Покончившая с эпатажем, команда **Юрия Давыдова**, **Юрия Лозы** и **Валерия Сюткина** выходит из тени. Год спустя **Лоза** запоет старый лирический «Плот» и уйдет от «Зодчих» в свободное плавание с личной тон-студией – однако для многих провинциалов настоящая свобода начнется именно с «Девочки в баре» по первому каналу ЦТ в передаче «12-й этаж».

март

В Москве и Ленинграде – гастроли трио «Рикки э повери»

2 Через две недели после гастролей итальянского трио в студии «Останкино» записывают концерт «Цветы и песни Сан-Ремо в Москве» с участием лауреатов года **Эроса Рамазотти**, **Флавии Фортунато**, **Мильвы**, **Манго** и мэра Сан-Ремо. Будут еще и **Аль Бано**, и **Андриано Челентано**, но всем понятно: это проводы итальянского бума в России. Пятилетнее господство гиперсексуального «аморе-чоколато» – редкий случай абсолютной синхронизации мировой и внутренней эстрадной моды. Но всему приходит конец: поколение «pepsi» предпочитает англоязычных **Леонарда Коэна** и **Джо Коккера**. Музыкальная вселенная перестает вертеться вокруг Сан-Ремо не только у нас: на «Евровидении» **Аль Бано с Роминой Пауэр** займут последнее место.

май

«Браво» принимают в штат Московской областной филармонии

3 Май – месяц «Браво». Тотчас после фурора на фестивале «Рок-панорама-86» коллектив, чья солистка **Жанна Агузарова** недавно выпущена из следственного изолятора, принимают в Московскую областную филармонию. Команда **Евгения Хавтана** первой начинает повторение непройденного, шлифуя до блеска стиляжий понт тэдди-боя – кок, снобизм, черные очки, утконосые ботинки, мелкая клетка на дутых плечах под рокабилли-дьяболо смешной девчонки **Жанны**. Со временем **Хавтану** приглянется садово-парковое советское ретро – добрый твист катков, молодежных кафе и танцплощадок с фонариками. Лидер «Браво» протянет в 1990-е гг. ниточку от песенок на стихи **Леонида Дербенева** про Марину, медведей и лучший город Земли, форсируя стиль «московские окна» в клипах с намеренно состаренной пленкой. Все это будет уже тесновато для темперамента **Агузаровой**, ее мощный аква-голос и shocking-style потребуют эскалации эпатажа. В 1988 г. она бросит группу, но в сольной карьере не преуспеет. Пока же «Браво» – лучшая шоу-группа, а **Агузарова** – лучшая вокалистка только что прошедшего Вильнюсского рок-фестиваля и не только.

июнь, 25

В Юрмале стартует фестиваль популярной музыки

4 Скудость площадок для начинающих пытается компенсировать пилотный фестиваль «Юрмала», затеянный **Раймондом Паулсом** по образцу Сопота. Как и прочие балтийские фестивали, этот будет иметь ярко выраженный крен в пользу местных дебютантов. Имя победителя **Родриго Фоминса** скоро исчезнет из обихода – вторая призерша **Валентина Легкоступова** попадет под опеку **Паулса** и ненадолго прославится с «Ягодой-малиной» **Вячеслава Добрынина** и **Михаила Пляцковского.**

июнь

Юбилей Эдиты Пьехи, народной артистки

5 В Ленинграде, в ДС «Юбилейный» – юбилейный концерт **Эдиты Пьехи**, посвященный 30-летию творческой деятельности. Ленинградский обком партии отказался присвоить певице звание Народной артистки СССР. Во время концерта из зала на сцену выходит одна из зрительниц и предлагает встать тем, кто считает **Пьеху** народной артисткой. Встает весь зал. Звезда советской эстрады 1960 – 1970-х гг., единственная обладательница

Жанна Агузарова

Игорь Николаев

Эдита Пьеха

немыслимого амплуа «лирической вамп» и несколько утрированного иностранного акцента, законодательница мод и своеобразный импортер «западного» стиля для неискушенных советских женщин, **Эдита Пьеха** записала более 10 дисков-гигантов на студии «Мелодия». Монополист отечественной звукозаписи наградит певицу «Нефритовым диском» — призом, присуждаемым за рекордные, миллионные тиражи записей.

В Прибалтике — всесоюзный чемпионат брейк-данса

6 На всех спортплощадках страны и открытом для пешеходного движения Арбате молодые люди в узких слепецких очках танцуют ломкий верхний и акробатический нижний брейк под «Rock it» **Херби Хэнкока**. Шарнирность движений в духе «змейки Рубика» и электронный спейс-стиль сопровождения на три года сделают брейк главным символом бездуховности молодежи: в фильмах *Танцы на крыше* (1986) и *Курьер* (1987) механический пляс под «Rock it» будет противопоставлен военно-патриотическому воспитанию, в *Трагедии в стиле рок* (1988) — станет предвестником психоделического кошмара. Это последний случай, когда в СССР пугают танцем. Наступающий хип-хоп примут на порядок спокойнее.

Премьера телефильма «Выше радуги» с Пресняковым-младшим за кадром

7 Телефильм «Выше радуги» приносит известность сыну саксофониста ансамбля «Самоцветы» **Владимиру Преснякову**-младшему. Исполненная подростковым фальцетом «Песня про Зурбаган» переписывается в альбомы, а вундеркинд, с 12 лет певший собственные баллады в «Круизе» и рижском варьете **Лаймы Вайкуле**, переходит к сольным шоу-программам в концертных залах Москвы и Ленинграда. Вопреки мировым стандартам, по которым музыкальная звезда обязана происходить из самой отчаянной помойки и с детства не знать родительского глаза, новый кумир советских тинейджеров — откровенный наследный принц, отпрыск советских звезд эпохи ВИА. Его популярность будет недолгой — уже в 1988 г. безродная ватага «Миражей» и «Ласковых маев» даст барчукам понять, чьи в лесу шишки.

август

Ренат Ибрагимов возвращается из Сопота без призов

8 Советские вокалисты впервые не получают наград в Сопоте и на «Золотом Орфее». У нас афронт объясняют произволом инстанций при отборе исполнителей («посылают кого попало»), но дальновидные угадывают в этом иное: стесненное до поры недовольство единым общежитьем прорывается на уровне песенных смотров. Экзальтированным славянским братьям невдомек, что статус их приморским смотрам самодеятельности придавал жарко-стыдливый интерес грузной, тяжеловесной, бесстильной, но «как все» алчущей шик-блеска метрополии. Для советских бальзаковских дам август был месяцем дешевых фруктов, эстонского трикотажа, летних кинотеатров с французскими фильмами и сиятельного фестиваля в Сопоте — выставки модных нарядов, раскованной пластики, киношных мужчин в белом и проникающего вокала на сексуально шипящем польском языке. Обрыв пуповины с русской аудиторией повлечет за собой самороспуск: Сопота, как и «Орфея», скоро не станет.

сентябрь

Алла Пугачева дает сольный благотворительный концерт в Чернобыле

9 После того как **Алле Пугачевой** удалось добиться проведения благотворительной акции в помощь пострадавшим в Чернобыльской аварии («Счет № 904» в СК «Олимпийский» 30 мая, с участием «Автографа», «Браво», «Круиза», **Владимира Кузьмина** и **Александра Градского**), суперзвезда советской поп-музыки одной из первых приезжает в Чернобыль. Женщина, которая поет, проявляет неосведомленность относительно того, на какой именно счет будет перечислен гонорар за концерт, зато демонстрирует готовность разделить с народом радиацию. В концерте участвуют танцевальное трио «Рецитал» с **Борисом Моисеевым**, **Игорь Николаев** и **Кузьмин**. **Пугачева** к этому времени удостоена звания Народной артистки РСФСР (на исходе «застоя») и «Золотого диска» «Мелодии» (в начале перестройки); по северным водам курсирует финское судно с ее именем. Возмутительница общественного спокойствия, разрушившая все каноны советской эстрады — от внешнего

Владимир Пресняков-младший

Владимир Кузьмин, Алла Пугачева на концерте в Чернобыле

облика и манеры сценического поведения до репертуара, обретает официальный статус. Журналисты все чаще сообщают о вкладе **Пугачевой** в дело мира и с удовлетворением отмечают, что, вопреки расхожему мнению, в приватном общении звезда приветлива и корректна. От однофамилицы известного бунтовщика и разбойника ждут степенности, соответствующей рангу «Народной артистки». **Пугачева**, напротив, в очередной раз шокирует публику. После телепоказа концерта в Чернобыле одна половина страны обсуждает ее новый «роман» с **Кузьминым**, другая — новый, «рокерский», имидж: «косуха», хайратник, кожаные беспалые перчатки.

декабрь, 27

«Советская культура» печатает первую статью о музыкальных клипах

10 На страницах «Советской культуры» — первая в СССР статья о музыкальных клипах под заголовком «О том, чему пока названья нет». Автор **Леонид Парфенов** комментирует коллажно-визуальные изыски передачи «Веселые ребята», пионера российской вестернизации. К тому времени группа телепижонов под началом **Андрея Кнышева**, **Сергея Шустицкого**, **Дмитрия Диброва**, **Кирилла Столярова** уже четыре года пародирует отечественный масскульт при помощи знаковых систем мирового — cover-версий, видеоарта и англоязычного сленга. Шлягер «Вывел, вывел пятна» на музыку «Queen», сыплющие буковками гигантские губы в небе и речевки типа «Хорошо бы всем панкам встать ко фрезерным станкам» проходят в эфир только ввиду полной дремучести цензоров, которых в 1980-х гг. уже некому просветить на предмет идеологической диверсии. Главный принцип — не называть вещи своими именами, потому и первый видеоряд к песням **Бориса Гребенщикова** или **Жанны Агузаровой** до времени не называется никак.

Хиты года

11 «Вальс-Бостон» (**Александр Розенбаум**); «Балет», «Надо же», «Прости — поверь», «Балалайка», «Паромщик», «Белая панама» (**Алла Пугачева**); «Луна, луна» (**София Ротару**); «Лаванда» (**София Ротару**, **Яак Йоала**); «Белая ночь», «Островок» («Форум»); «Динозаврики» (**Сергей** и **Михаил Боярские**, **Андрей** и **Виктор Резниковы**); «Ягода-малина» (**Валентина Легкоступова**); «Буги-вуги» («Секрет»); «Мельница» (**Игорь Николаев**); «Две звезды» (**Алла Пугачева**, **Владимир Кузьмин**); «Чукча в чуме» (**Кола Бельды**); «Программа телепередач на завтра» (**Александр Барыкин**); «Белый теплоход» (**Ольга Зарубина**); «Бологое» («Веселые ребята»); «Автобус-86» («Зодчие»).

Комментарии к сообщениям
Денис ГОРЕЛОВ (1 — 4, 6 — 8, 10), Надежда САШИНА (5, 9)

резюме

К началу 1980-х гг. официальная советская песня вместе с советским же государством, балетом, кинематографом и армией стареет на глазах. Запев в 1960-х гг. голосами **Майи Кристалинской**, **Аиды Ведищевой**, **Валерия Ободзинского** и **Юрия Гуляева** про солнце в лужах и добрые города, эстрада через все 1970-е гг. сопровождает своего слушателя околовоенных годов рождения: вместе с ним матереет и остепеняется, приобретая монументальную гражданственность с почвенным уклоном (**Иосиф Кобзон**, **София Ротару**, **Лев Лещенко**, **Людмила Зыкина**). Тем временем первая революция в сфере носителей окончательно переключает тинейджеров — основного потребителя т. н. современной музыки — с традиционалистских радио и ТВ на самопальную магнитозапись: широкое распространение недорогих кассетников «Электроника», «Романтик», «Иней» позволяет беспрепятственно слушать как западные группы, так и отечественную электролирику про неверных девчонок. Разрыв интересов и непропорциональный доступ к масс-медиа порождают уникальную ситуацию, когда идолы миллионов («Примус», «Круиз», «Динамик», позже «Мираж») не известны другим миллионам даже понаслышке. Осторожные попытки сблизить космосы путем поблажек лояльным суррогатным ВИА с ворованной музыкой Shadows и текстовками про БАМ, приводит к полному и сознательному бардаку в концертной деятельности, коррумпированности советского шоу-бизнеса снизу доверху и максимальной его подготовленности к новым кооперативным временам. Будущие генералы веселых ноток выйдут либо из разлагающейся комсомольской олигархии, либо из-за решетки с полным букетом хозяйственных статей, от нелегального оборота билетов до подпольного производства холщовых сумок с портретами **Аллы Пугачевой** и **Михаила Боярского**.
1986 г. делает первый шаг к легализации идейно неопасных: экстравагантного «Браво», ершистого в аранжировках, но текстуально моралистского «Примуса» и пугающего разве что кожаными штанами **Владимира Кузьмина**. Шаг назад к формату ВИА и придерживание наиболее эпатажных произведений дает им вожделенную снисходительность музыкальной редакции ЦТ. **Пугачева** переодевается в кожу на молниях, прокуренным контральто записывает в Швеции альбом по-английски и выдвигается в непревзойденные патронессы молодых талантов. Ей присвоено почетное звание «Борисовна» и даже Заяц в *Ну, погоди!*-15 гримируется под нее.
«Алло, мы ищем таланты!» — главная тема года. Талантам, за исключением и без того известных исполнителей, взяться неоткуда. Фестивальный бум ожидаемого звездопада не приносит.

Денис ГОРЕЛОВ

русское зарубежье

январь, 7

Андрей Тарковский встречается с Франсуа Миттераном и просит содействия в воссоединении своей семьи

1 Сын **Тарковских, Андрей**, и мать **Ларисы Тарковской, Анна Егоркина**, вот уже полтора года безуспешно ждут разрешения на выезд из СССР. Решение о невозвращении на Родину **Тарковским** уже принято – на него, помимо других обстоятельств, в значительной мере повлияла изматывающая переписка с советскими инстанциями по поводу выезда к нему близких. Условия, которые выдвигаются советской стороной, **Тарковский** расценивает как шантаж. Ему уже поставлен диагноз, почти не оставляющий надежд. В эти дни он начинает лечение в радиологической клинике в окрестностях Парижа. Ходатайство **Миттерана** (наряду с ходатайствами премьеров Италии и Швеции) сыграет свою роль. 11 января сыну **Тарковского** и матери **Ларисы Тарковской** сообщат, что им разрешено выехать во Францию. 12 марта в парижской церкви Сен-Жермен состоится благотворительный концерт в поддержку тяжело больного **Андрея Тарковского** и его семьи.

январь

В издательстве «Посев» (Франкфурт-на-Майне) выходит книга Аркадия Столыпина. Сын Петра Столыпина пишет об НТС

2 В издательстве «Посев» выходит книга **Аркадия Столыпина** «На службе России. Очерки по истории НТС». В СССР НТС (Народно-трудовой союз) всегда считался врагом № 1. К подобному отношению у советской власти были все основания – НТС был создан в Белграде в 1930 г. в качестве одного из центров антикоммунизма русского зарубежья и в течение многих десятилетий вел непримиримую борьбу с коммунистическим режимом. В книге подробно описана и проанализирована деятельность НТС в послевоенный период. Она была активна и многообразна: переправка контейнеров с листовками на воздушных шарах; засылка курьеров для распространения антикоммунистической литературы и вывоза самиздата; финансовая подпитка диссидентского движения. Наибольшую известность получило издательство «Посев» и одноименный журнал, а также «толстый» литературный и общественно-политический журнал «Грани», где печатались произведения **Александра Солженицына, Абдурахмана Авторханова, Георгия Владимова, Александра Галича, Василия Гроссмана, Юрия Домбровского, Наума Коржавина** и др. Неудивительно, что любые контакты с этой организацией рассматривались как тягчайшее государственное преступление и преследовались с особой жесткостью. Книгу о старейшей антикоммунистической организации написал сын **Петра Столыпина**, государственного деятеля и премьер-министра России, убитого в 1911 г., **Столыпин**-младший (род. в 1903 г., ребенком пострадал во время террористического акта в Елагином дворце, в 1920 г. эмигрировал из России) – известный публицист и общественный деятель русского зарубежья, активный участник Народно-трудового союза российских солидаристов.

В издательстве «Континент» (Париж) выходит роман «Заглянуть в бездну» Владимира Максимова, посвященный легендарному адмиралу Александру Колчаку

3 Личность **Александра Колчака** по-прежнему интригует историков и вызывает огромный интерес у читающей публики. Но на обложке книги вместо ожидаемого портрета героя изображен автор книги. Этот факт с иронией комментируют в эмигрантской среде, в который раз обсуждая неуемную амбициозность **Владимира Максимова**. Впрочем, на печатные комментарии осмеливается только «Синтаксис», не упускающий ни единого случая «поставить на вид» конкуренту и вечному оппоненту. Прочие критики ограничиваются кулуарными шутками. Главный редактор «Континента» остается едва ли не самой влиятельной фигурой в эмигрантской среде. Трудно поверить, что карьера идеолога самого «антисоветского» журнала начиналась в СССР более чем благополучно: он не только печатался в самом официозном советском литературном журнале «Октябрь», но и был членом его редколлегии. Положение **Максимова** в официальной литературе кардинально изменилось после скандала вокруг его распространенных в там- и самиздате романов «Карантин» и «Семь дней творения». Дважды подвергавшийся принудительному психиатрическому «лечению», заклейменный как «отщепенец» и «выродок»,

Андрей Тарковский

Аркадий Столыпин

Аркадий Столыпин. «На службе России». Изд-во «Посев»

Максимов был выпущен из СССР в 1974 г. В историю культуры он вошел как редактор «Континента» — легендарного издания, долгие годы противостоявшего тоталитарной лжи; в разное время публиковавшего на своих страницах лучшие образцы русской прозы, поэзии, публицистики, философской мысли; предоставлявшего печатные площади как «изгнанникам», так и советским диссидентам.

февраль, 13

Умер Юрий Иваск

4 В Амхерсте, штат Массачусетс, умер русский поэт, эссеист, историк литературы **Юрий Иваск** (род. в 1907 г.). В 1920-е — 1930-е гг. он жил в Эстонии, с 1949 г. — в США, где преподавал русскую литературу в ряде университетов. Автор стихотворных книг «Северный берег» (1938), «Царская осень» (1953), «Хвала» (1967), «Золушка» (1970), «Завоевание Мексики» (1984). Его друг, известный богослов о. **Александр Шмеман** называл **Иваска** «последним русским декадентом». Его исследовательская, текстологическая, литературоведческая работа не подлежит переоценке, вклад в историю литературы огромен. Он подготовил к изданию сочинения **Георгия Федотова** (1952) и **Василия Розанова** (1956), собрал наиболее полную антологию поэзии русского зарубежья «На Западе»(1953), в которой впервые под одной обложкой вышли произведения поэтов-эмигрантов первой и второй волны. Его перу принадлежит оригинальная и до сих пор непревзойденная монография о **Константине Леонтьеве** (1974). В Советском Союзе **Иваск** не печатался и был известен только благодаря самиздату: машинописная рукопись в 420 страниц с поэмой «Играющий человек» и подборкой стихов появилась в стране в 1978 г. Получив свой экземпляр, он говорил: «Я советский писатель, правда, неофициальный». В 1983 г. успел побывать в России. В последнем интервью впечатлениями о поездке делился скупо. Сожалел, что многочисленные статьи о поэтах-соотечественниках разбросаны по журналам, мечтал о сборнике, которому загодя придумал название — «Похвала Русской поэзии».

февраль

Иосиф Бродский защищает Достоевского от Милана Кундеры

5 «Континент» (№ 50) в рубрике «Восточноевропейский диалог» публикует в переводе с английского статью **Иосифа Бродского** «Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому». Текст **Бродского** является ответом на эссе **Милана Кундеры**, опубликованное в книжном приложении к «New-York Times». **Кундера**, известный чешский писатель и диссидент, эмигрировавший на Запад в 1975 г., автор романов «Книга смеха и забвения», «Невыносимая легкость бытия» и др., видит в событиях 1968 г. (советская оккупация Чехословакии) закономерное продолжение давней русской экспансии в Европу и стремление навязать европейцам свои особые ценности. Ответственным за это оказывается и сам российский менталитет, и его ярчайший выразитель — **Достоевский**. Если для Европы, согласно **Кундере**, характерно равновесие между рациональностью и чувством, то в русском менталитете — «иное равновесие (или неуравновешенность), в котором мы и находим знаменитую загадку русской души (как ее глубину, так и ее жестокость)». **Бродский** в довольно резком тоне напоминает **Кундере**, что тоталитарная система «в той же мере является продуктом западного рационализма, как и восточного эмоционального радикализма». Необходимо разделять понятия «русское» и «советское». **Кундера**, согласно **Бродскому**, «стремится быть европейцем более чем сами европейцы», его представления и о европейской цивилизации, и о **Достоевском** являются искаженными и односторонними. Взрывы агрессии столь же характерны для Европы, как и для России, а «последняя мировая война была гражданской войной западной цивилизации».

май

Выходит последний номер журнала «Эхо»

6 14-й номер становится последним выпуском журнала «Эхо», с 1978 г. возглавляемого и издаваемого **Владимиром Марамзиным** совместно с **Алексеем Хвостенко**. **Марамзин** — детский писатель и известный телесценарист, в 1971 — 1974 гг. составил для самиздата (вместе с **Михаилом Хейфецем** и **Ефимом Эткиндом**) машинописное собрание

Владимир Максимов

Юрий Иваск

Последний номер журнала «Эхо»

сочинений **Иосифа Бродского** в 5 томах (около 2000 стр.), что послужило поводом для его ареста в 1974 г. В том же году «Континент» (№ 2) опубликовал его повесть «История женитьбы Ивана Петровича». **Марамзин** был осужден на пять лет условного заключения, покинул СССР и поселился в Париже, где в 1977 г. издал лагерные дневники **Хейфеца**. В эмиграции вышли книги **Марамзина** «Блондин обеего цвета» (1975), «Смешнее, чем прежде» (1979), «Тяни-толкай» (1981), – с последней из них литературная деятельность писателя была надолго прекращена. Журнал «Эхо», издававшийся на личные средства **Марамзина**, «не занимался специально политикой, тем не менее никогда не забывал зловещей цифры 1917», как утверждали издатели в первом номере журнала. Судьба журнала «Эхо» еще раз напомнила о том, что у изданий, находящихся на обочине магистрали идеологической борьбы, шансы выжить и устоять ничтожно малы. Среди постоянных авторов «Эха» были **Михаил Еремин**, **Алексей Хвостенко**, **Виктор Тупицин**, **Игорь Бурихин**, **Юз Алешковский**, **Сергей Довлатов**, **Виктор Кривулин**, **Елена Шварц**, **Юрий Милославский** и др.

июнь, 20

Журнал «Грани» остается без Владимова. «Русская мысль» публикует письмо протеста

7 В «Русской мысли» под заголовком «Серые начинают и выигрывают» опубликовано письмо протеста (оно подписано многими видными деятелями русского зарубежья от **Владимира Буковского** и **Натальи Горбаневской** до **Иосифа Бродского** и **Василия Аксенова**) против вынужденного ухода **Георгия Владимова** с поста главного редактора журнала «Грани». Хозяева журнала (НТС) считают его позицию по отношению к себе нелояльной и не видят дальнейшей необходимости в сотрудничестве. **Владимов** – в 1965 г. написавший роман «Верный Руслан»; в 1967 г. выступивший с требованием к IV съезду СП СССР открытого обсуждения письма **Александра Солженицына** о советской цензуре; в 1977 г. исключенный из рядов Союза советских писателей, в том же году возглавивший московскую секцию правозащитной организации «Международная амнистия»; выдворенный из СССР в 1983 г., – руководил журналом «Грани» с 1984 г. Авторы письма видят злую иронию в том, что ситуация повторяется зеркально: **Владимов** дорого платит за свою «нелояльность» как к советской системе и руководящей ею партии, так и к «антисоветской системе и руководящей ею партии». Смысл конфликта, однако, заключается в том, что **Владимов** хочет делать литературный журнал и не хочет заниматься политикой, его интересует качество литературы, а не эффективность идеологической борьбы. Таким образом, его задачи коренным образом отличаются от целей, которые ставит перед собой НТС, в 1946 г. основавший «Грани» и являющийся их владельцем. Эту подмену юридического аспекта эмоциональным и нравственным отмечает и «Синтаксис»: «Предположим (...), что НТС – очень плохая организация. Но ведь «Грани»-то их журнал! Почему в русской эмиграции, где самым распространенным ругательством является слово «социалист», царит такое всеобщее неуважение к чужой частной собственности?»[1].

июнь, 23

100-летие великих русских поэтов

8 В Париже открывается научный коллоквиум, посвященный пяти литературным юбилеям – 100-летию со дня рождения **Николая Гумилева**, **Бенедикта Лившица**, **Владислава Ходасевича**, **Алексея Крученых** и 50-летию со дня смерти **Михаила Кузмина**. Среди участников: **Нина Берберова**, **Борис Гаспаров**, **Вадим Козовой**, **Андрей Синявский**, **Игорь Смирнов**, **Никита Струве**, **Геннадий Шмаков**, **Ефим Эткинд**.

июнь, 30

Умер Роман Гуль

9 В Нью-Йорке умер **Роман Гуль** (род. в 1896 г.). Участник Первой мировой войны; участник Гражданской войны на стороне белых; депортированный в Германию в 1918 г.; арестованный с приходом к власти нацистов, эмигрировавший затем во Францию; с 1950 г. обосновавшийся в США, где он сразу вошел в редколлегию «Нового Журнала» и с 1966 г. стал его бессменным главным редактором. С начала 1920-х гг. занимался

ГРАНИ

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, НАУКИ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

СБОРНИК № 8
№№ 34/35 - 39 /1957-1958 г.г./
ИЗБРАННОЕ

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЗА и ПОЭЗИЯ
СТИХИ ИЗ РОССИИ 3

Журнал «Грани»

Георгий Владимов

газетной поденщиной, с 1940 г. публиковал статьи о русской и советской литературе, впоследствии объединенные им в сборник «Одвуконь» (1973). В 1921 г. написал свой первый роман, и с тех пор этот жанр давал ему хлеб насущный, приумножал его популярность и обеспечил ему прочное место в истории литературы русского зарубежья. Жизнь в двух эпицентрах (Россия и Германия 1910-х – 1930-х гг.) глобальных исторических катаклизмов XX в., личное участие в событиях, там происходивших, точное знание неочевидных и малоизвестных подробностей самых темных сторон русской истории и умение выстраивать версии из этих необработанных глыб материала сделали многие произведения **Гуля** бестселлерами. Во многом писатель опирался на увиденное и пережитое им самим: «Ледяной поход» (1921, Белая армия на Дону), «Ораниенбург» (1937, немецкий концлагерь первых месяцев Третьего рейха), трилогия «Я унес Россию» (подробное описание берлинского, парижского, американского периода русской эмиграции). Самые большие тиражи на многих языках мира получили его беллетризованные биографии одиозных персонажей этого периода русской истории – **Бориса Савинкова** и провокатора **Азефа**. Психологии терроризма и провокаторства посвящена также драма **Гуля** «Товарищ Иван». К третьей волне русской эмиграции писатель относился прохладно, по особым случаям даже гневался и не таил свой гнев от общественности (разгромная рецензия на книгу **Абрама Терца** «Прогулки с Пушкиным» под названием «Прогулки хама с Пушкиным»). «Эстетические» диссиденты и радикальные авторы третьей волны вызывали у него брезгливое недоумение: «Лимонов, Мамлеев и прочие там...», как говорил он в 1982 г., в расчет не брались, – «...третья эмиграция вся выросла в Советском Союзе, в то время как мы воспитывались при Его Величестве Государе Императоре...».

август

«Новый Журнал» может прекратить свое существование

10 Один из старейших журналов русского зарубежья после смерти **Романа Гуля** остается без главного редактора. Журнал был основан в 1940 г., когда **Марк Алданов** и **Михаил Цетлин** оказались в Нью-Йорке, спешно покинув оккупированный **Гитлером** Париж. Взамен издававшегося в Париже журнала «Современные записки», спасти который было, разумеется, невозможно, **Алданов** и **Цетлин** приступили к созданию нового журнала, который и получил таким образом свое имя. «Новый Журнал» унаследовал не только сотрудников, но и традиции и авторов своего предшественника: здесь печатались **Иван Бунин**, **Владимир Набоков**, **Борис Зайцев**, **Михаил Осоргин**. Сюда пришел работать и представитель второй волны **Иван Елагин**. В 1950-е – 1960-е гг. «Новый Журнал» первым опубликовал фрагменты романа **Бориса Пастернака** «Доктор Живаго», открыл и в течение 10 лет печатал **Варлама Шаламова**. Именно здесь впервые были напечатаны стихи молодого ссыльного поэта **Иосифа Бродского**. «Новый Журнал» активно издавал литературный архив, мемуары и исторические материалы. В разделе богословия и философии публиковались **Бердяев**, **Лосский**, **Шестов**, **Франк**, **Федотов**. Чрезвычайно сильным был раздел литературоведения, представленный работами **Георгия Адамовича**, **Юрия Иваска**, **Аркадия Белинкова**, **Леонида Ржевского**, **Глеба Струве**. В «Новом Журнале», по сути, был напечатан золотой и алмазный фонд русской литературы, философии, общественной мысли в изгнании. «Прервалась связь времен», когда пришла пора третьей эмиграции, которая, во-первых, создала свои журналы и, во-вторых, не захотела или не смогла наводить мосты. Перед смертью **Гуль** сожалел, что «Новый Журнал» передавать некому: он звал в преемники и **Владимира Максимова**, и **Виктора Некрасова**, но оба ответили отказом. Старый писатель высказал опасение, что журнал умрет вместе с ним. «Новый Журнал» для русского зарубежья, с таким трудом и такой ценой накопившего на чужбине собственные традиционные ценности, – все равно что для Москвы Кремль и Эрмитаж для Петербурга. Русская общественность чрезвычайно обеспокоена судьбой «Нового Журнала».

Роман Гуль

Марк Алданов

«Новый журнал»

сентябрь, 25

Журнал «А — Я» представляет советский соц-арт в Кельне

11 В культурном центре «Ignis» (Кельн) проходит выставка работ русских художников, представленных парижским художественным журналом «А – Я». Это классики соц-арта – **Комар&Меламид, Александр Косолапов, Леонид Соков, Эрик Булатов**. Изобретатели стиля «соц-арт», авторы одной из первых инсталляций в СССР (квартирная выставка «Рай» в 1973 г.), участники «Бульдозерной выставки» в Беляево, **Комар&Меламид** были исключены из Молодежной секции МОСХа в 1974 г., а спустя три года эмигрировали из страны. В 1982 г., после успеха выставки «Соц-арт», несколько работ художников приобрел Музей современного искусства и «Metropolitan». Скульпторы **Косолапов** и **Соков** эмигрировали в конце 1970-х гг. в США, живут и работают в Нью-Йорке. **Косолапов** – автор нового типа советской скульптуры. Его хит начала 1970-х гг. – деревянная мясорубка, из которой свисают остатки фарша-веревки, – иронически продолжает как американское искусство объекта, представленное работами **Клэса Ольденбурга**, так и русский авангард в виде рельефов с тарелками, пилами, молотками **Ивана Пуни**. **Соков** также автор многочисленных объектов, среди них легендарная утраченная работа «Сердце Корвалана» и мохнатый «Серп-и-молот». **Соков** соединяет советскую иконографию с образами русских народных сказок и лейблами американской поп-культуры, представляя разнополюсную идеологическую продукцию как предмет удовлетворения коллективного бессознательного.

октябрь, 17

В издательстве «Seuil» (Париж) выходит книга Елены Боннэр

12 В книжные магазины Франции, Великобритании, Италии, ФРГ, Норвегии, Дании, Швеции и США поступает книга воспоминаний **Елены Боннэр** «Разделенная ссылка». В парижском издательстве «Seuil» объявлению о выходе книги предпосланы слова **Боннэр**, произнесенные перед возвращением в СССР из США после операции: «Я счастлива, что могу по крайней мере оставить на свободе эти страницы». В 1987 г. книга **Боннэр** разделит Премию Свободы французского ПЕН-клуба с романом польского писателя **Адама Загоевского** (жюри возглавит **Эжен Ионеско**).

октябрь

«Континент» бьет тревогу по поводу общества «Память»

13 «Континент» (№ 50) под заголовком «Внимание: опасность!» публикует стенограмму выступления лидера общества «Память» **Дмитрия Васильева**. Это одна из первых манифестаций «антисионизма» и «русского национализма» в эпоху перестройки. Редакция сопровождает публикацию следующим комментарием: «Какой-либо сторонний анализ здесь, на наш взгляд, излишен: текст говорит сам за себя. Публикуемый ниже документ лишний раз свидетельствует о тех опасных процессах, которые происходят сегодня у нас в стране под шумок очередной культурной «оттепели». В выступлении **Васильева** многие видят подтверждение весьма распространенной среди русской эмиграции в 1985 и 1986 гг. версии «плана Горбачева». Версия состоит в том, что либерализация и перестройка имитируются для обмана наивных западных демократий, а за этим фасадом кремлевский лидер, наследник андроповских традиций, на самом деле готовит страну к неосталинизму. Даже когда станет ясно, что подобных намерений у **Горбачева** не было, версия о том, что общество «Память» создано в кабинетах на Лубянке, будет по-прежнему считаться наиболее достоверной.

Диссидентство как личный опыт Андрея Синявского

14 Журнал «Синтаксис» (№ 15) публикует статью «Диссидентство как личный опыт» **Андрея Синявского** (лит. псевдоним – **Абрам Терц**). Живая легенда диссидентского движения, разоблачитель соцреализма, одним из первых в литературном мире проигнорировавший непререкаемые табу советского режима, **Синявский** был арестован в 1965 г. и вместе с писателем **Юлием Даниэлем** приговорен к 7 годам заключения в лагере строгого режима – за публикацию произведений в там- и самиздате. Среди основных произведений **Синявского**, напечатанных к тому времени за границей, – повести «В цирке», «Суд идет», рассказы «Графоманы», «Любимов», «Пхенц». В 1971 г., после

Виталий Комар и Александр Меламид

Комар&Меламид. «Рональд Рейган как Кентавр»

многочисленных протестов западной общественности, был досрочно освобожден, в 1973 г. эмигрировал во Францию. С 1978 г. вместе с женой, **Марией Розановой**, издавал журнал «Синтаксис» (названный так в честь самиздатского советского журнала, выходившего в 1959 – 1960 гг. под редакцией **Александра Гинзбурга**). Его книги («Прогулки с Пушкиным», «В тени Гоголя») и статьи о литературе, о фольклоре написаны умно и блестяще, без дежурного придыхания и обязательных банальностей. Здесь герои, как и автор, вольные жрецы «чистого искусства». Именно они вызвали вроде бы необъяснимый дружный гнев как у столпов эмиграции, так и у литературной общественности в СССР. Причина раздражения, доходящего до ярости, кажется, ясна: **Синявский** покушался на излюбленный национальный фетиш – «учительскую» функцию литературы, – и здесь подтвердив свою политическую репутацию свободомыслящего литературного «провокатора». В статье про диссидентство **Синявский** по-прежнему отстаивает свою любимую идею свободы литературы от всех и всяческих догм. Она неподвластна никаким идеологиям, клише, левым или правым партиям. В этом смысле **Синявский** определяет себя как вечного диссидента, где бы ни пришлось жить, писать, издавать журнал – как в метрополии, так и в эмиграции.

Эрнст Неизвестный избран академиком в Нью-Йорке и Стокгольме

15 **Эрнст Неизвестный** избран в Шведскую Королевскую Академию наук и Нью-Йоркскую Академию Искусств и Наук. В следующем году в шведском городе Уттерсберге откроется музей «Древо жизни», в основе его постоянной экспозиции – работы **Неизвестного**. В свое время **Неизвестный**, талантливый советский скульптор-монументалист, увенчанный премиями и лаврами, победитель конкурсов, начал свой путь в эмиграцию со знаменитой выставки в Манеже в 1962 г. Именно здесь он обратил на себя особое внимание страстного борца с буржуазными явлениями в современном искусстве **Никиты Сергеевича Хрущева. Неизвестный** был излюбленным объектом публичных выволочек для главы советского государства во все время шумной и нелепой «борьбы с абстракционизмом». Однако именно **Неизвестный** создаст поразительный по глубине и пластике надгробный памятник **Хрущеву**. Столь эффектный сюжет мог принадлежать лишь такому «скверному» драматургу, как жизнь. С того момента, как **Неизвестный** эмигрировал из СССР, социальная мифология записала его в «диссиденты». Сам же он неизменно говорил и продолжает говорить о своих преимущественно «эстетических» расхождениях с режимом. После перестройки ему удастся свершить невозможное: на волне общественного подъема, вызванного перестройкой, он успеет и все-таки поставит в Магадане памятник жертвам советских репрессий. Чуть позже создание этого монумента было бы наверняка признано «дорогостоящим» и «несвоевременным».

В издательстве «Эрмитаж» выходит сборник «За чей счет?». Третья волна эмиграции против любых компромиссов с коммунистической идеологией

16 В издательстве «Эрмитаж» (США) выходит сборник «За чей счет?» с полемическими статьями известных диссидентов, писателей, публицистов третьей волны. В этом сборнике исчерпывающе изложена общественно-политическая доктрина значительной части эмиграции, в общих чертах разделяемая ведущими эмигрантскими изданиями: «Континентом», «Русской мыслью», «Вестником РХД», «Новым русским словом». В полемике как с западными либералами (**Генрих Белль**), так и со своими соотечественниками (**Валерий Чалидзе**, **Григорий Померанц** и др.) и диссидентами из восточноевропейских стран (**Михайло Михайлов**), авторы бескомпромиссно отстаивают следующие тезисы: 1. Социализм-коммунизм во всех своих проявлениях есть абсолютное мировое зло (не имеющее никаких национальных корней, прежде всего российских), распространяемое по миру его наиболее агрессивным представителем – Советским Союзом. 2. Упорное нежелание западного общественного мнения понять инфернальную природу и растущую опасность этого зла грозит скорым и неизбежным крушением самого демократического Запада под натиском тоталитарной экспансии. 3. Советский

Андрей Синявский и Мария Розанова

Эрнст Неизвестный

Союз – жесткая тоталитарная система, принципиально не реформируемая изнутри, поэтому «всякие предсказания скорой революции в СССР нелепы, а пропаганда ее – преступна, как пропаганда террора» (**Владимир Буковский**). В 1986 г. западные эмигрантские издания по-прежнему подлежат изъятию на территории СССР и составляют фонды спецхранов библиотек.

В издательстве «Третья волна» выходит книга о русских художниках на Западе

17 В нью-йоркском издательстве «Третья волна» выходит сборник статей и эссе **Александра Глезера** «Русские художники на Западе». С началом перестройки **Глезер** становится одним из самых активных пропагандистов советского нонконформизма в Европе и США. Середина и вторая половина 1980-х гг. – время, когда эта деятельность приносит и политические, и финансовые дивиденды. **Глезер** также подхватывает носящуюся в воздухе идею музеефикации неофициального искусства.

декабрь, 15

Умер Сергей Лифарь

18 В Лозанне в возрасте 92 лет умер знаменитый танцовщик и балетмейстер Дягилевской антрепризы, руководитель балетной труппы Парижской оперы 1930-х – 1940-х гг. **Сергей Лифарь** (род. в 1894 г.). Так и осталась не реализованной его заветная мечта: он просил разрешения Министерства культуры СССР перенести на сцену Большого театра свой балет «Федра» по сценарию и с декорациями **Жана Кокто**. В обмен **Лифарь** предлагал передать в СССР переписку **Натальи Гончаровой** с **Александром Пушкиным**, доставшуюся ему по наследству от **Сергея Дягилева**. Бдительное Министерство культуры, вероятно, памятуя о «коллаборационизме» **Лифаря**, ответило ему отказом. Письма **Пушкина** и **Гончаровой** в конце концов окажутся в Пушкинском доме, но Большой театр и **Майя Плисецкая** останутся без «Федры».

декабрь

Премьера оперы «Саламбо» в постановке Юрия Любимова в Grand Opéra

19 В 1984 г. **Юрий Любимов**, завершая работу в Лондоне над «Преступлением и наказанием», дал интервью журналисту из «London Times», содержащее чрезвычайно нелицеприятные высказывания в адрес советского правительства. Там же он рассказал о ситуации, сложившейся в Театре на Таганке. По степени откровенности интервью не оставляло сомнений в том, что режиссер сжег мосты и не собирался возвращаться на Родину. Через полгода **Любимов** был освобожден от должности художественного руководителя театра и исключен из рядов КПСС, затем последовал указ за подписью **Константина Черненко** о лишении его советского гражданства. В эти несколько лет **Любимов**, переезжая из страны в страну, поставил рекордное количество спектаклей. Его «Бесы» в исполнении лондонского театра «Альмида» гастролировали по всей Европе, в том числе в парижском Театре Европы по приглашению **Джорджо Стреллера**. Только в 1986 г. он с успехом ставит девять спектаклей в различных европейских театрах, в том числе – по приглашению **Ингмара Бергмана** – «Пир во время чумы» в Стокгольмском Королевском драматическом театре.

Комментарии к сообщениям
Екатерина АНДРЕЕВА (11, 17), Любовь АРКУС (1, 4, 6, 7, 9, 10, 19), Павел ГЕРШЕНЗОН (18), Олег КОВАЛОВ (3, 14, 15), Павел КУЗНЕЦОВ (2, 5, 13, 16), Надежда САШИНА (8, 12)

резюме

В 1980-е гг. в русском зарубежье одна за другой следуют потери. Уходят из жизни последние представители первой волны эмиграции, и вместе с ними обрушиваются пусть химерические, но все же мосты между новой эмиграцией и уходящей старой Россией. Хоть и не суждена была русскому зарубежью «преемственность поколений», но все же само физическое присутствие «стариков» и сосуществование разных поколений создавало некую иллюзию общности, богоугодной и человекоподобной нормы.

Не стало также и двух главных издателей литературы русского зарубежья. Издательство «Ardis» в маленьком городке Анн Арбор выпустило большую и главную часть произведений писателей третьей волны, а также неподцензурной литературы из Советского Союза. Кончина основателя и владельца издательства **Карла Проффера** явилась для этой литературы огромной и невосполнимой утратой. В 1985 г. не стало и основателя журнала «Континент» **Акселя Шпрингера**, крупнейшего немецкого медиамагната, правого общественного деятеля, осуществлявшего финансирование этого ведущего журнала третьей волны русской эмиграции. В то время никто не мог представить, что «Континенту» в Париже суждено существовать всего лишь шесть лет. Крушение Советского Союза станет причиной прекращения финансирования журнала в Европе и заката издательской и культурной деятельности русской эмиграции.

Середина 1980-х гг. – время наибольшей активности русской эмиграции, прежде всего, ее третьей волны. В центрах русского зарубежья – в Париже, Нью-Йорке, Мюнхене, Франкфурте, Израиле – издается около ста литературных и общественно-политических журналов и газет. Наряду со старейшими изданиями «Вестник Русского Христианского движения», «Русская мысль», «Новый Журнал», «Грани», «Посев», «Новое русское слово» все большее влияние приобретают журналы, возникшие в 1970-е – 1980-е гг.: «Континент» (Париж), «Синтаксис» (Париж), «22» (Израиль), «Страна и мир» (Мюнхен), «Время и мы» (Нью-Йорк).

Несколько десятков издательств, от наиболее известных, как «YMCA-Press», «OPI», «Посев», «Ardis», до вполне маргинальных, ежегодно выбрасывают на книжный рынок несколько сотен наименований книг на русском языке, значительная часть из которых предназначена для распространения в СССР. Регулярно проходят выставки «нонконформистского искусства». В большинстве своем эта деятельность финансируется политиками правого толка, антикоммунистическими фондами и спецслужбами западных стран. Активно функционирует Интернационал Сопротивления во главе с **Владимиром Буковским** и **Владимиром Максимовым**, устраивающий конгрессы в мировых столицах, где собираются пламенные борцы с коммунизмом со всех континентов. Отсюда — всевозрастающая политизация литературы и общественной жизни. Апокриф 1920-х гг. — когда три русских эмигранта собираются в парижском кафе, то мгновенно образуют четыре политические партии — справедлив и для середины 1980-х гг. И хотя реальных политических партий очень мало, едва ли не каждое издание являет собой литературно-политическую партию или секту со своей иерархией ценностей, представлением о будущем России (СССР) и мира, со своими еретиками, отступниками и врагами. Если любая эмиграция — вывернутое наизнанку отражение метрополии, то для русского зарубежья это справедливо вдвойне. Непримиримые противники часто психологически похожи друг на друга, и диссидентские борцы за свободу легко перенимают черты своих злейших врагов, прежде всего стиль тоталитарного мышления. Как и для убежденного коммуниста, счастье диссидента — борьба, и она ведется на всех фронтах, принимая подчас фантастические формы.
В свою очередь, журнал «Синтаксис»[2] называет подобное «черно-белое» мышление «циклопическим» и рисует довольно удручающую картину эмигрантской журналистики, где негласная цензура осуществляется в соответствии с «партийностью» того или иного журнала. Несмотря на обилие изданий, свобода слова, за которую борются недавние диссиденты, часто оказывается невозможной и в эмиграции. «Синтаксис», возглавляемый **Марией Розановой** и **Андреем Синявским**, — журнал либерально-демократического направления. Но он почти столь же политизирован, как и «Континент», и ведет неравную борьбу на два фронта. Не прекращается война с «Континентом» и персонально с **Максимовым**, доходящая до взаимных оскорблений (мир будет заключен только в 1993 г. после расстрела Белого дома в Москве), и с **Александром Солженицыным** и **Никитой Струве**, редактирующим «Вестник РХД», где регулярно печатаются главы «узлов» «Красного колеса» и публицистические выступления нобелевского лауреата против «плюралистов» и либералов. Авторитарные тенденции и антилиберализм подвергаются постоянным нападкам в «Синтаксисе». Его авторы не считают коммунизм абсолютным злом, тождественным нацизму, и видят корни коммунизма в определенных тенденциях российской истории, что с точки зрения «Вестника РХД», «Континента» и «Русской мысли» является зловредной ересью и «пособничеством врагам».
Конечно, и в «Континенте», и в «Вестнике РХД», и в «Синтаксисе» печатаются ведущие поэты и писатели как русского зарубежья, так и метрополии. Но в целом в подобной атмосфере существование неполитизированной литературы очень сложно, и многим писателям, не принадлежащим к враждующим лагерям, негде печататься. Закрывается «Эхо» **Владимира Марамзина**, ориентированного на литературный процесс в значительно большей степени, нежели на идеологическую проблематику. Американский «Ardis» печатает серьезную литературу — как классику (**Владимир Набоков**, **Андрей Белый**, **Осип Мандельштам**), так и современных писателей (**Саша Соколов**, **Иосиф Бродский**, **Сергей Довлатов**, **Андрей Битов**). С 1982 г. в Париже издается журнал «Беседа» (редакторы **Татьяна Горичева**, **Павле Рак** и **Борис Гройс**) — единственное издание, посвященное исключительно философско-религиозной проблематике.
Первые робкие веяния горбачевской перестройки в русском зарубежье не вызывают ничего, кроме сарказма и раздражения. Лауреат Нобелевской премии мира **Эли Визель**, посетивший Москву в конце 1986 г., имевший беседы «на высшем уровне» и увидевший «обнадеживающие тенденции», подвергается суровому разносу как близорукий либерал, попавшийся на очередной коммунистический блеф. Даже освобождение **Андрея Сахарова** из ссылки в декабре 1986 г. воспринимается здесь большинством не столько как знак либерализации режима, сколько как результат давления мировой общественности.

Павел КУЗНЕЦОВ

мировое кино

январь, 15

Премьера фильма Федерико Феллини «Джинджер и Фред» с Марчелло Мастроянни и Джульеттой Мазиной в главных ролях

1 *Джинджер и Фред* – фильм печальный не только потому, что символы великого итальянского кино играют самих себя, реликтов блестящего прошлого, потерявшихся в циничном мире масс-медиа. Режиссер признается в бесповоротном расхождении с миром, который отныне вызывает у него не жадный интерес, а раздражение и непонимание. С начала 1950-х гг. все его фильмы становились этапными для киноискусства. *Джинджер и Фред* – первое исключение в этом ряду. **Федерико Феллини** словно опускает занавес над одной из величайших страниц мирового кино. Драма режиссера – не в возвращении к собственным темам и мотивам: варьирование пластических идей и образов «мира Феллини» никогда не снижало уровень его шедевров. Но в фильме *Джинджер и Фред* как будто нарушен «баланс» частного и общезначимого. Позиция режиссера впервые становится художественно непродуктивной, интонация – сентиментальной и однозначной: усталое сетование, что «мир стал не тот». Премьера *Джинджер и Фред* проявляет очевидную тенденцию: фильмы Великих Мастеров прошлого перестают определять движение кинопроцесса.

февраль, 25

Скандал вокруг «Штаммхайма» на Берлинском МКФ завершается присуждением фильму «Золотого Медведя»

2 Левый терроризм берет реванш на киноэкранах. По иронии судьбы, как раз тогда, когда сошла на нет активность «Фракции Красной Армии» (RAF) в ФРГ, «Красных бригад» в Италии, «Прямого действия» во Франции, кажется, что Берлинале чествует не только и не столько **Рейнхарда Хауфа**, сколько его героев, основателей RAF – блестящую журналистку **Ульрику Майнхофф** и маргинала **Ханса Баадера**, приговоренных к длительному заключению и умерших в тюрьме Штаммхайм (по официальной версии, покончивших с собой) соответственно в 1975 и 1977 гг. С одной стороны, победа квазидокументального фильма свидетельствует, что левый терроризм стал достоянием истории, необратимо изменив – наряду с иными феноменами протеста 1960-х – 1970-х гг. – сам менталитет Запада, сделав его, как ни парадоксально, неизмеримо более терпимым. С другой стороны, присуждая первый приз *Штаммхайму*, интеллектуальный истэблишмент подтверждает верность себе. В Италии, например, не говоря уже о Франции или Латинской Америке, правая пресса обвиняла в разгуле терроризма кинематограф, неизменно безжалостный к государству и неизменно сочувственный к бунту. Даже в консервативных США в преддверии 1968 г. **Артур Пенн** возвел на романтический пьедестал вульгарных налетчиков Бонни и Клайда, представив их стихийными анархистами. Столпы морали ФРГ – **Генрих Белль**, **Фолькер Шлендорф**, **Райнер Вернер Фассбиндер**, **Маргарет фон Тротта** – видели в левых боевиках (избегавших, в отличие от нацистов и националистов, безадресного террора) своих заблудших детей, приносивших себя в жертву ради очищения Родины от нацистских и милитаристских демонов. Тем не менее, разногласия в жюри и скандал вокруг *Штаммхайма* – сигнал смены общественных умонастроений: Запад в своей жесткой государственной политике не желает больше считаться ни с романтикой терроризма, ни с излюбленными иллюзиями либерала. Нет сомнения в том, что 10 лет назад та же респектабельная публика Берлинского фестиваля почтительно аплодировала бы фильму о «борцах за свободу». *Штаммхайм* практически закрывает тему: после него значительных фильмов на тему романтического терроризма уже не будет.

февраль, 25

Нанни Моретти получает «Серебряного Медведя»

3 Серебряный приз на МКФ в Берлине получает режиссер **Нанни Моретти** за фильм *Месса окончена*. Похоже, **Моретти** – единственный, кто подходит на роль наследника великого итальянского модернизма. Об этом свидетельствует та непринужденность, с какой у него получаются фильмы «от первого лица» (он всегда исполняет главные

Джинджер и Фред Федерико Феллини

Штаммхайм Райнхарда Хауфа

роли в своих фильмах); нежное и одновременно ядовито-ироническое отношение ко всему итальянскому, декларативное наследование кинематографу 1970-х гг., наконец, обаяние самого режиссера, не расстающегося со своим мотоциклом «Веспа». По режиссерскому темпераменту **Моретти**, пожалуй, ближе всех к **Вуди Аллену**.

февраль

Премьера «9 ½ недель». Фильм приносит известность Ким Бейсингер

4 Мелодрама **Эдриана Лайна** *9 ½ недель*, гламурное и безобидное садо-мазо, которое прозовут уцененным *Последним танго в Париже*, приносит известность **Ким Бейсингер**, пришедшей в кино в 1981 г. из мира моды. Она адаптирует для масс мечту **Альфреда Хичкока** о ледяной блондинке, которая в обществе ведет себя как светская леди (в данном случае – как суперсовременная деловая женщина), а в спальне – как шлюха. Свой драматический талант **Бейсингер** продемонстрирует только в 1998 г. («Оскар» за лучшую роль второго плана в фильме **Кертиса Хэнсона** *Секреты Лос-Анджелеса*).

март, 24

«Оскар»-85: Спилбергу придется ждать лучших времен. Пока побеждает Сидней Поллак

5 На церемонии вручения лучшим фильмом года называют драму **Сиднея Поллака** *Из Африки*. По количеству номинаций (11) этот фильм лидировал вместе с *Цветом пурпурным* **Стивена Спилберга**. Семь наград (фильм, режиссура, сценарий, работа художника, операторская работа, музыка и звук) достаются фильму **Поллака**. С эстетической точки зрения, и *Из Африки* (экранизация автобиографического романа датской писательницы **Карен Бликсен**), и историческая драма **Спилберга**, снятая по роману лауреата Пулитцеровской премии **Элис Уокер** о трудной жизни старой афроамериканки, – равнозначные образцы голливудского неоклассицизма и старательного ретро. Но создателя эпопеи про Индиану Джонса Американская киноакадемия еще не рассматривает как постановщика серьезного, драматического кино: его звездный час наступит в 1990-х гг.

март, 30

Умер Джеймс Кэгни

6 В Нью-Йорке умер актер **Джеймс Кэгни** (род. в 1899 г.), звезда Голливуда 1930-х – 1940-х гг. Если иные звезды олицетворяли Великую Американскую Мечту, то крепыш **Кэгни** олицетворял Великую Американскую Норму. Обычно он играл шустрого городского парнишку, за простодушием которого скрываются сметка и самоотверженность. Столь же обаятельны бывали его «враги общества» – гангстеры и хулиганы, не выродки, но жертвы отступления самого общества от декларируемых норм (*Ревущие двадцатые* **Рауля Уолша**, в советском прокате – *Судьба солдата в Америке*, 1939). Недаром **Милош Форман** снял его в роли полицейского комиссара в *Рэгтайме* (1981), а **Серджо Леоне** мечтал увидеть в образе старого Нудля в *Однажды в Америке* (1983). Старый актер в подтверждение того, что больше не может сниматься в кино, вытянул перед режиссером свои безудержно дрожащие руки.

март

Дебютирует Вупи Голдберг

7 Трагической ролью в фильме **Стивена Спилберга** *Цвет пурпурный* (1985) дебютирует в кино **Вупи Голдберг**. Но чтобы стать звездой, ей придется капитулировать перед устоявшимися и, по сути, расистскими стереотипами восприятия чернокожего актера в Голливуде. Так что эксцентричные, вздорные, неунывающие толстухи, которых она во множестве сыграет впоследствии, – прямые наследницы комических «мамушек» из классических фильмов о «добром старом Юге». В 1990 г. она получит «Оскар» за лучшую роль второго плана в фильме *Привидение*.

март

Выходят «Колдовская любовь» Карлоса Сауры и «Матадор» Педро Альмадовара

8 В течение одиннадцати лет после смерти **Франко** испанское кино испытывало стагнацию. В нем текли два несообщающихся потока. Первый питался из благородного сюрреалистического источника, освященного именем **Луиса Бунюэля**. В годы позднего франкизма он вылился в искусство изысканной политической метафоры: ее королем был **Карлос Саура**. Второй поток целиком помещался в кильватере низких жанров и не претендовал на культурную респектабельность. После отмены цензуры потускнели еще

Вупи Голдберг

Ким Бейсингер

Джеймс Кэгни

вчера казавшиеся блестящими метафоры и аллегории, эзопов язык притчи вдруг оказался архаичен и уныл, а **Саура** занялся запечатлением на пленку академичных и омертвевших форм испанской культуры (*Кармен*, 1983, первая часть музыкальной трилогии, построенной на фламенко и других фольклорных танцах). Но в том же 1986 г., когда выходит *Колдовская любовь*, третья часть трилогии **Сауры**, появляется *Матадор* **Педро Альмадовара**. Молодой режиссер не отворачивается брезгливо от масскультуры, а использует ее расхожие клише для прорыва в новую, парадоксальную реальность. Происходит смена поколений и эпох: **Саура** представляет захиревшую модернистскую Испанию, **Альмадовар** становится творцом ее нового, живого и динамичного постмодернистского имиджа.

март

Антонио Бандерас покоряет Европу

9 Испанский актер **Антонио Бандерас** впервые снялся у **Педро Альмадовара** в 1982 г. После фильма *Матадор* того же **Альмадовара Бандерас** становится звездой европейского кино. В 1992 г. он покорит и Голливуд. **Бандерасу** удастся сочетать несочетаемое — истовую брутальность гротескного латинского любовника, редкого гостя на современном экране (*Десперадо* **Роберта Родригеса**, 1995), и хрупкость, надломленность беззащитного интеллектуала (*Филадельфия* **Джонатана Демми**, 1993; *Стреляй!* **Карлоса Сауры**, 1993). Квинтэссенцией его актерской двойственности станет фильм **Фернандо Труэба** *Двое — это слишком* (1996), где он сыграет две роли.

март

Новые герои французского кино увенчаны «Сезарами»

10 Если лучшим фильмом признают традиционную для французского коммерческого кино комедию **Колин Серро** *Трое мужчин и младенец в люльке*, то актерские призы легитимизируют именно новое актерское поколение, с которым на экран пришли новые герои и новая социальная реальность. **Кристофер Ламберт** награждается за роль пофигиста-авантюриста в *Подземке* **Люка Бессона**, а **Сандрин Боннэр** — за роль бродяжки-дикарки, отвергающей любую руку помощи, протянутую ей «нормальным» миром, в фильме **Аньес Варда** *Без крова и вне закона*.

апрель, 9

Французская премьера фильма Жан-Жака Бенекса «37'2 по утрам». «Новая новая волна» во Франции

11 Во Франции выходят фильмы *37'2 по утрам* **Жан-Жака Бенекса** и, через полгода, *Дурная кровь* **Леоса Каракса**, объявляющиеся критикой манифестом «новой новой волны». Тоска по очередной «волне» уже четверть века определяла умонастроение французского кино, мечтающего о повторении тех счастливых лет, когда оно диктовало киномоду во всем мире. Сходные тематически и стилистически, барочные, манерные городские трагедии «на молодежную тему» **Бенекса** и **Каракса**, к которым подверстывают *Подземку*, прославившую в 1984 г. **Люка Бессона**, пожалуй, первое с начала 1960-х гг. столь значительное вливание свежей крови во французский кинематограф. Это что угодно, но только не привычное «папино кино». У «необарочных» режиссеров нет, как у «новой волны», общей колыбели. **Каракс** — интеллектуал, наследник **Жана Кокто** и **Жан-Люка Годара**. **Бессон** — дитя пост-панка и клипов. **Бенекс** — это почти гламур. Однако их фильмы складываются в мозаику, в которой достоверность изображения постиндустриального общества (философ **Фредерик Джеймисон** называл *Диву* **Бенекса** (1980) «первым постмодернистским фильмом») соединяется с отчаянным юношеским романтизмом, верой в воспетую сюрреалистами «безумную любовь». В будущем **Каракс** и **Бессон** доведут бескомпромиссную экзистенциальную рефлексию до плакатности, почти до абсурда. Несмотря на то что нажим монополий США и обвал коммунистических режимов в одночасье низведут кино Италии, Германии, Восточной Европы до провинциального уровня, — гибкая, рациональная, принципиальная и последовательная политика социалистического правительства **Франсуа Миттерана** приведет к тому, что на каждом втором сеансе во Франции будет демонстрироваться неамериканский фильм. **Бессон** станет вскоре «тяжелой артиллерией» киностудии «Gaumont», успешно сражающейся с Голливудом на его исконной территории.

37'2 по утрам Жан-Жака Бенекса

Антонио Бандерас

апрель, 23

Умер Отто Преминджер

12 В Нью-Йорке умер классик американского кино, режиссер **Отто Преминджер** (род. в 1906 г.). Представитель блестящей «венской волны» иммиграции, **Преминджер** прославился образцовым «черным фильмом» *Лаура* (1944), первым снял в США драму о наркомании *Человек с золотой рукой* (1955), упорно отстаивал собственную независимость и столь же упорно боролся против маккартизма. «Ночной» режиссер, он был чуток и осторожен с безднами, подстерегающими каждого и ежеминутно. Он прославлял героических индивидуалистов, готовых и способных расплачиваться за собственные ошибки, но никогда не «идущих в ногу».

апрель

Американская премьера «Комнаты с видом» Джеймса Айвори. Начало британского бума

13 Британское кино выбрасывает на международный рынок целую обойму первоклассных фильмов: среди них *Комната с видом* **Джеймса Айвори**, *Мона Лиза* **Нила Джордана**, *Готика* **Кена Рассела**, *Надежда и слава* **Джона Бурмана**, *Фатерлэнд* **Кена Лоуча**. Первая британская «новая волна» была беспримесно социальной и постепенно выродилась, оставив на поверхности фигуры уже не очень рассерженных и не очень молодых людей – **Тони Ричардсона**, **Линдсея Андерсона**, **Джона Шлезингера**. Казалось, что британское большое кино сдалось на милость Голливуда. Но вскоре оно возрождается в барочных изысках **Питера Гринуэя**, **Дерека Джармена** и других поставангардистов. Но и вечный бунтарь **Рассел**, и академичный **Айвори** вносят свою лепту в британский киноренессанс. Особое место в нем занимает **Лоуч**, нашедший новую, более современную формулу социально ангажированного кино. А вся британская киноиндустрия, поддержанная 4-м каналом телевидения, находит новую формулу существования в европейском и мировом контексте. Дальнейшее развитие событий подтвердит живучесть этой формулы. В 1990-е гг. британское кино будет не конкурировать с Голливудом, но взаимодействовать с ним на едином языковом базисе. Многие англичане поработают в Америке и наоборот. **Лоуч** (*Меня зовут Джо*, 1998) и **Майк Ли** (*Секреты и обманы*, 1996) станут классиками социальной темы. Культовые молодежные фильмы (*На игле* **Денни Бойла**, 1995) не дадут британскому кино стареть.

май, 16

Премьера фильма Тони Скотта «Топ-ган». Звездный час Тома Круза

14 **Тома Круза**, будущую звезду 1990-х гг., открыл **Френсис Форд Коппола** в 1983 г. В 1986 г. он становится идолом тинейджеров – благодаря милитаристскому хиту **Тони Скотта** *Топ-ган*. В *Цвете денег* **Мартина Скорсезе**, выходящем в том же году, **Круз** играет ученика и соперника великого бильярдиста **Пола Ньюмана**, и этот дуэт становится символом преемственности поколений. Здесь же он заявляет о себе как о number one среди звезд «поколения X». Актерское амплуа **Круза** – даже в боевиках о «невыполнимой миссии» – человек сомневающийся, внезапно ощущающий относительность доселе безупречных истин (*Человек дождя* **Барри Левинсона**, 1988; *Рожденный 4 июля* **Оливера Стоуна**, 1989; *Широко закрытые глаза* **Стэнли Кубрика**, 1999).

май, 18

Подведены итоги Каннского МКФ

15 Объявление призов на церемонии вручения, как обычно, сопровождается разноречивой реакцией публики. Золотую пальмовую ветвь получает фильм **Роланда Жоффе** *Миссия*. Приз за режиссуру – *После работы* **Мартина Скорсезе**. *Жертвоприношение* **Андрея Тарковского** – Гран-при жюри, приз за выдающиеся художественные достижения оператору **Свену Нюквисту**, приз FIPRESCI и приз экуменического жюри. В середине 1980-х гг. Канн, обычно озабоченный поиском новых имен и тенденций, позволяет себе увлечься новым классицизмом, оплодотворенным варварской чувственностью. Вслед за **Эмиром Кустурицей** (*Папа в командировке*, 1985) на фестивале чествуют фильм «большого стиля». Но обычно холодный **Жоффе**, обратившись к истории коммунистического государства иезуитов в Парагвае (1767), пытавшегося защитить индейцев от конкистадоров, снял мощную кровавую трагедию, ассоциирующуюся с революционными событиями в Латинской Америке. Награды *Жертвоприношению* – патетическое, прощальное выражение

Дурная кровь Леоса Каракса

Том Круз

восхищения, которое мировое кино испытывает перед **Тарковским**, но они же свидетельствуют и о том, что творчеству великого русского Автора уже придан статус музейной классики. От имени социального кино и его актуальных тенденций в списке награжденных представительствует **Скорсезе** с образцовой, едва ли не первой (наряду с фильмом **Джонатана Демми** *Что-то дикое*) вариацией на тему «яппи в опасности», несчастного, потерянного во враждебном ночном городе бедного богатого мальчика. Фестивалю впоследствии попеняют за то, что отборочная комиссия отклонила безусловно новаторский, эмблематичный для 1980-х гг. *Синий бархат* **Дэвида Линча**. Режиссер, строящий свой художественный мир словно из «чужих» элементов-кубиков, впервые показал, как за вопиющей обыденностью существования, выраженной нарочито «кичевыми» формами, клубятся бездны, завораживающие непознаваемостью. Но в 1986 г. комиссия Каннского фестиваля восприняла *Синий бархат* **Линча** как рядовой триллер, отказав ему в причастности к «высокому искусству».

июнь, 19

Умер Колюш

16 В Грассе разбился на мотоцикле французский комик **Колюш** (род. в 1944 г.). **Колюш** – воплощенный парадокс, любимец и водопроводчиков, и отстраненных интеллектуалов, и страстных синефилов. Он установил мировой рекорд в скоростной езде на мотоцикле и погиб почти как **Джеймс Дин**, хотя его герои идеально соответствовали распространенному во Франции стереотипу жлоба-обывателя: «глупый и злой». Мужичок с внешностью дальнобойщика словно проверял «среднего француза» на степень невменяемости, а в 1984 г. – неожиданно для всех – получил премию «Сезар» за душераздирающую роль опустившегося и перечеркнувшего все свои ценности экс-полицейского в фильме **Клода Берри** *Чао, паяц!*. Он сыпал с эстрады бородатыми шутками, а в 1981 г. в президентской гонке набрал 15 процентов голосов благодаря бескомпромиссной борьбе с расизмом и защите беднейших слоев населения. Французские бомжи еще долго будут питаться в созданных им «Ресторанах сердца».

июль, 23

Умер Винсенте Миннелли

17 В Лос-Анджелесе умер кинорежиссер **Винсенте Миннелли** (род. в 1910 г., по другим данным год рождения от 1902 до 1913 гг.). Известный в СССР по биографии **Ван Гога** *Жажда жизни* (1954), **Миннелли** был воплощенным духом блестящего, предзакатного Голливуда 1950-х гг. Его образцовые мюзиклы (*Американец в Париже*, 1951; *Вагон-оркестр*, 1953; *Бригадун*, 1954) – само изящество и легкость. Пространство и декорации словно танцуют вместе с актерами, а топорность интриги смягчается печальным лиризмом. Мюзиклы оттеснили на второй план его эпические мелодрамы о жестокой и неуютной глубинке американского Юга. Но герой **Мишеля Пикколи** в *Презрении* **Жан-Люка Годара** (1963) кичился тем, что никогда не снимает шляпу, совсем как Роберт Митчем в одной из этих мелодрам, фильме *Как поток* (1959).

август, 6

Умер Эмилио Фернандес

18 В Мехико скончался мексиканский режиссер и актер **Эмилио Фернандес** (род. в 1904 г.). С начала 1940-х гг. и почти полвека **Фернандес** был для всего мира воплощением мексиканского кино. Недаром его снимали в своих фильмах зачарованные Мексикой **Сэм Пекинпа** и **Джон Хьюстон**. Судить, насколько адекватно он передавал «дух Мексики», а насколько адаптировал его к интернациональному вкусу – невозможно. Но благодаря ему мир познал Мексику как коктейль стихийного анархизма, мелодраматического неореализма и индейского фольклора.

август, 15

Премьера «Мухи» Дэвида Кроненберга

19 Покинувший гетто «андеграундных хорроров» канадский режиссер **Дэвид Кроненберг** снимает римейк классического фильма ужасов **Курта Ньюманна** *Муха* (1958). Вполне целомудренная и наивная (в первоисточнике) история неудачной телепортации оборачивается тошнотворным и кровавым кошмаром. Никогда еще в «легальном»

Синий бархат Дэвида Линча

Винсенте Миннелли

авторском упражнении в жанре не достигалась такая степень натурализма. После *Видеодрома* (1981) **Кроненберг** закрепляет за собой статус отца кинематографического киберпанка и неутомимо исследует относительность, а именно относительность (если не отсутствие) всяких границ между живым и неживым, человеческим и животным, мужским и женским. В 1987 г. *Муха* на пару с *Синим бархатом* **Дэвида Линча** получит главные призы на фестивале фантастического кино в Авориазе. Автор спецэффектов **Крис Уолас** будет отмечен «Оскаром».

август, 17

МКФ в Локарно. Европа напрасно ждет открытий с Востока

20 На МКФ в Локарно показано *Боденское озеро* **Януша Заорского**. Предыдущий фильм режиссера (*Мать Королей*, 1982) все еще лежит на «полке». Генерал **Ярузельский** еще улыбается с телеэкранов, перестройка еще кажется косметическим ремонтом, а киномир уже предвкушает открытие неизвестного, полочного кино с Востока. **Анджей Вайда** ставит в Польше *Хронику любовных приключений* – первый фильм на Родине после пятилетнего изгнания. **Марта Мессарош** в Венгрии завершает автобиографическую антисталинскую трилогию *Дневник*. Но эти режиссеры слишком хорошо известны в мире. **Януш Заорский** же кажется идеальной первой ласточкой: семидесятник, полпред нарочито бесстрастного «кино морального беспокойства», близкого по тональности повестям **Юрия Трифонова**, – полемичного по отношению и к соцреализму, и к остро эмоциональной «польской школе». Однако западные охотники за восточными шедеврами искомого так и не обнаружат. Будет обнародован разве что ряд неожиданных картин восточногерманской студии «DEFA», да «снят с полки» и премирован на Берлинском кинофестивале фильм **Иржи Менцеля** *Жаворонки на нитях* (1970). Возможно, дело в антиэстетической политизированности многих запрещенных или пострадавших от цензуры картин. Как бы то ни было, мир начнет быстро терять интерес к Восточной Европе – что, разумеется, вполне можно пережить, если бы государства бывшего Варшавского договора продолжили финансировать фильмы. Однако вместе с цензурой прекратится и кинопроизводство, что станет общим бедствием для национальных кинематографий некогда социалистического содружества.

август

«Она получит это» – дебют Спайка Ли

21 Бузотер и сквернослов, гонявшийся с бейсбольной битой за **Вимом Вендерсом**, духовный сын «черных пантер», чернокожих экстремистов 1960-х гг., афроамериканский режиссер **Спайк Ли** первым же фильмом ни больше ни меньше как выводит «чернокожее кино» Америки из плена «блэксплотейшн» (жанровых поделок, адаптирующих для обитателей гетто «кино белых людей»). Он снял фильм о проблемах афроамериканцев, сыгранный исключительно афроамериканцами по тем же законам и правилам, что и любое другое кино, да еще и поглумился вволю над классическим мюзиклом, над мифами, штампами и стереотипами, созданными для «черных» героев в голливудском кино. Теперь все стереотипы, связанные с чернокожей Америкой, в одночасье аннулированы. Прямолинейность политического активиста смягчается в фильмах **Ли** чуткостью художника. В дальнейшем его многочисленные фильмы будут восприниматься как главы бесконечной и единственно репрезентативной книги о разорванном сознании афроамериканцев.

август

В США показывают «Рэмбо...», во Франции – «Twist again...». СССР на мировом экране

22 В США на экран выходит фильм **Джорджа Панккосматоса** *Рэмбо. Первая кровь. Часть 2*, во Франции – *Twist again в Москве* **Жан-Мари Пуарье**. Первый фильм о Рэмбо, вышедший в самый разгар советско-американского противостояния, был еще одним экзерсисом на тему «вьетнамского синдрома», выполненным в «зубодробительном» жанре. Государство и только оно одно было виновно в том, что одичавший рейнджер превратил американскую глубинку в подобие вьетнамских джунглей. Преодоление «синдрома», по иронии судьбы, совпадает с началом перестройки. *Рэмбо-2* снимается в год Женевы

Спайк Ли

Муха Дэвида Кроненберга

и выходит на экран в год Рейкьявика: русский солдат в «образе врага» появляется на киноэкране одновременно с лучезарным **Горби** в роли Главного Миротворца на всех телеэкранах мира. На фоне братания советского генсека с американским президентом под аплодисменты умиленного человечества *Рэмбо-2* выглядит сущим анахронизмом. Даже в самые напряженные годы «холодной войны» герои Голливуда не позволяли себе резать советских офицеров, как это делает Рэмбо (**Сильвестр Сталлоне**), заброшенный во Вьетнам в поисках американских военнопленных. (Впрочем, в 1985 г. и в фильме **Михаила Туманишвили** *Одиночное плавание* советские и американские спецназовцы впервые сходились в рукопашной.) В силу своего изуверского антисоветизма *Рэмбо-2* долго останется на советском видеорынке весьма опасным и запретным плодом. В отличие от американцев, легкомысленные французы мгновенно отринули страх перед «империей зла». Москва в добродушной комедии **Жана-Мари Пуарье** предстает абсурдным, но симпатичным миром блата, фарцовки, наплевательства, подпольного рока и совсем не страшного КГБ.

сентябрь, 3

«Зеленый луч» Эрика Ромера получает Золотого Льва на МКФ в Венеции. В тот же день во Франции выходит фильм Алена Рене «Мелодрама»

23 На рубеже 1950-х – 1960-х гг. «младотурков» «новой волны» называли не иначе, как «бандой Шерера» (настоящее имя **Эрика Ромера**), а имя **Алена Рене** долгие годы было символом и синонимом интеллектуального кинематографа. Нельзя сказать, что они изменили себе – разве что немного устали. Фильмы ветеранов революции кино теперь вызывают ассоциации с новым классицизмом. **Ромер** продолжает составлять из импрессионистических историй о случайных встречах и хрупких чувствах свои бесконечные циклы, в данном случае – в жанре «комедий и поговорок». **Рене** переносит свои опыты со временем и памятью из напряженного экзистенциального пространства Хиросимы или Мариенбада на территорию бульварной мелодрамы 1920-х гг.

сентябрь, 7

«Вне закона» Джима Джармуша показывают на фестивале в Торонто

24 Один из лидеров независимого американского кино **Джим Джармуш** привозит в Торонто фильм *Вне закона*. В октябре картина станет нью-йоркским интеллектуальным хитом. Известна легенда о том, что **Вим Вендерс** подарил **Джармушу** пленку для его дебютного фильма *Постоянные каникулы* (1980) и тем самым как бы благословил его на роль последователя, проводника и толмача авторской ереси в постмодернистском мире. Но **Джармуш** не стал одним из бесчисленных «маленьких Вендерсов», найдя авторский стиль, который **Сергей Добротворский** с отменной точностью определял как стиль «cool». Ориентирующийся на блюз и минималистскую эстетику нью-йоркского андеграунда, *Вне закона* превращает злоключения трех попавших в тюрьму недотеп в буддистский коан (притча о призрачности мира), благодаря чему рождается ощущение меланхоличного и гармоничного абсурда бытия.

сентябрь, 18

Премьера фильма «Стрелочник». Йос Стеллинг и судьбы авторского кино

25 *Стрелочник* и *Иллюзионист* (1983) станут сенсациями международных фестивалей, в том числе Московского, и приобретут статус культовых. **Йос Стеллинг** связан с католической традицией – не столько религиозной, сколько культурной – и от нее отталкивается. Он во многом наследует традициям «плохого католика» **Федерико Феллини** и еще более свирепого богоборца **Луиса Бунюэля**. Впрочем, критики будут воспринимать **Стеллинга** как одного из последних Авторов этого века, проводя параллели с **Андреем Тарковским**. Камера служит **Стеллингу** основным инструментом создания образа, который вместе с тем сродни музыкальному. Некоторые его фильмы практически «немые», он часто использует непрофессиональных исполнителей. Режиссера так и не оценят по заслугам в кальвинистской Голландии. Его эпическая копродукция с Италией *Летучий голландец* (1995) не станет успешной, поскольку **Стеллинг** не силен в крупных формах. В его более поздних космополитических историях проявится тяготение к традиции не больших (которых он почитает), а малых голландцев.

Трилогия *Рэмбо*

Вне закона Джима Джармуша

сентябрь, 24

Жан-Жак Анно экранизирует манифест постмодернизма

26 В США – премьера фильма **Жан-Жака Анно** *Имя Розы*, экранизации бестселлера итальянского философа и писателя **Умберто Эко**, библии постмодернизма. Впрочем, вышедший в 1980 г. роман, действие которого происходит в средневековом монастыре, некоторыми, наиболее консервативными, критиками воспринимается вульгаризованной версией постмодернистских концепций. **Анно**, по их мнению, делает следующий шаг, доказав, что экранизация интеллектуальной прозы возможна в форме костюмного боевика. *Имя Розы* – один из первых французских фильмов, задуманных и осуществленных как успешный ответ Голливуду на его заповедной жанровой территории.

октябрь, 18

Премьера «Теней в раю» Аки Каурисмяки, первого фильма «Пролетарской трилогии»

27 В Хельсинки – премьера фильма **Аки Каурисмяки** *Тени в раю*, первой части его «Пролетарской трилогии». **Каурисмяки** становится одним из самых многообещающих молодых европейских режиссеров, полномочным представителем финского кино, по сути и напомнившим миру о самом факте его существования. Его режиссерский минимализм перекликается с поисками **Джима Джармуша**, а нежный интерес к «улице безъязыкой», обездоленным и одиноким, вечно попадающим впросак «маленьким людям» – со взлетом английского социального кино. Заторможенный ритм, актерская игра, построенная на невозмутимости мимики и трагической насыщенности микродвижений, наконец, меланхоличный алкоголический абсурдизм отличают манеру **Каурисмяки** и олицетворяют отныне для всего мира загадочную финскую душу. В трилогию позже войдут фильмы *Ариэль* (1988) и шедевр *Девушка со спичечной фабрики* (1989).

октябрь, 23

Вторая премьера шедевра 1920-х гг. – «Бесчеловечной» Марселя Л'Эрбье

28 Отреставрированная копия шедевра **Марселя Л'Эрбье** *Бесчеловечная* (1924) представлена зрителям и специалистам в Париже. Показ *Бесчеловечной* со звуковой дорожкой обозначает крайнюю степень свободы в работе с «немым» оригиналом. Картина «озвучена» вольно и лихо – жесткая «авангардная» музыка сосуществует с фольклорными мелодиями и закадровым исполнением украинской песни. Этот музыкальный коллаж, кажется, сродни причудливой стилистике фильма, художником которого был **Фернан Леже**. Однако подобная фонограмма не может не вызвать упреков в своеволии. Места для звуковой дорожки здесь предусмотрено не было, поэтому искусственное наложение ее на изобразительный ряд расценивается истинными синефилами как непростительное насилие над первоисточником. Показ *Бесчеловечной* становится апофеозом способа «активной реставрации». Наиболее удачной (и наиболее деликатной, корректной) представляется «немецкая» модель восстановления «немых» шедевров, по которой «реконструируют» *Кабинет доктора Калигари* (1919). На основе трех чудом сохранившихся копий, от руки раскрашенных самим режиссером, делают не новую версию, а как бы точный «слепок» классического фильма. Педантизм и строгая научность подобного восстановления произведут в мире немалое впечатление, и многими оно будет признано эталонным.

октябрь, 24

Премьера фильма Нагисы Осимы «Макс, любовь моя»

29 Середина 1980-х гг. – пик славы **Нагисы Осимы**. После скандала, связанного с *Империей чувств* (1976), и культового статуса, который получил фильм *Счастливого Рождества, мистер Лоренс* (1983), **Осима** стал признанным мастером культурного диалога между Западом и Востоком. И в этот самый момент режиссер поражает всех своих поклонников фильмом *Макс, любовь моя*. Эта экстравагантная психологическая драма с **Шарлоттой Рэмплинг** о любви женщины к шимпанзе обозначает полный разрыв с тем, что составляло основу ранних лент **Осимы** – социальной, политической и даже культурологической проблематикой. К ней (если не считать документального фильма к 100-летию японского кино) парализованный после инсульта **Осима** вернется только спустя двенадцать лет, когда приступит к съемкам *Табу* (2000) – гомосексуальной метафоры замкнутой на самое себя японской самурайской культуры.

Имя Розы Жан-Жака Анно

Тени в раю Аки Каурисмяки

октябрь

Выходит фильм Алекса Кокса «Сид и Нэнси». Дебютирует Гэри Олдман

30 Английскому актеру **Гэри Олдману** удается стать одновременно и фетишем интеллектуального кино, и звездой боевиков. Он дебютирует в фильме **Алекса Кокса** *Сид и Нэнси*: роль солиста «Sex Pistols» **Сида Вишеса** – первого панка, наркомана, алкоголика, убийцы и самоубийцы – предопределит его актерское амплуа. **Олдман** – великий декадент современного кино, будет ли он играть Дракулу в одноименном фильме **Френсиса Форда Копполы** (1992) или гротескных злодеев в *Леоне* (1994) и *Пятом элементе* (1997) **Люка Бессона**. Даже его натуралистический и нарочито социальный режиссерский дебют *Внутривенное питание* (1997), который спродюсирует **Бессон**, можно будет определить как трагедию пролетарского декаданса.

ноябрь, 26

Премьера фильма Леоса Каракса «Дурная кровь». Жюльетт Бинош становится новой европейской звездой

31 Замеченная у **Жан-Люка Годара** (*Богородица-дева, радуйся*, 1984), определившаяся в своем амплуа в *Свидании* **Андре Тешине** (1985), **Жюльетт Бинош** становится звездой благодаря *Дурной крови* **Леоса Каракса**. Ее самоотверженные женщины-девочки всегда одиноки в противостоянии жизни или истории. Всегда и сильнее, и ранимее партнеров. Живут по принципу «все или ничего». Испытания, которым они подвергаются, выше человеческих сил: железная пята тоталитаризма в *Невыносимой легкости бытия* **Филипа Кауфмана** (1987), слепота в *Любовниках с Нового моста* **Каракса** (1991), гибель мужа в *Синем* **Кшиштофа Кесьлевского** (1993). Их бескомпромиссность способна погубить не только их самих, но и близких им людей. Соблазнительница **Бинош** в *Ущербе* **Луи Маля** (1992) – роковая, смертельно опасная женщина не потому, что следует стратегии соблазна, а потому, что презирает любые игры. В конце 1990-х гг. амплуа **Бинош** органично эволюционирует. Девочка повзрослеет, станет уверенной в себе женщиной, а вместо горя героини **Бинош** будут приносить окружающим счастье (*Английский пациент* **Энтони Мингеллы**, 1996; *Шоколад* **Лассе Хальстрема**, 2000). Изначально заявив о себе не как о французской, а как о европейской актрисе, **Бинош** станет к 1990-м гг. интернациональной звездой.

ноябрь, 29

Умер Кэри Грант

32 В Нью-Йорке умер актер **Кэри Грант** (род. в 1904 г.). Звезда голливудского Золотого века, герой светских комедий 1930-х – 1940-х гг. (*Воспитание крошки* **Ховарда Хоукса**, 1938; *Филадельфийская история* **Джорджа Кьюкора**, 1940), **Кэри Грант** был Идеальным Мужчиной Голливуда, воплощением элегантности, шарма и вечной молодости. Классический герой-любовник, **Грант** не боялся показаться смешным, но умел быть и страшным. **Альфред Хичкок** разглядел в нем тревожное, темное начало и доверил роль то ли убийцы, то ли невинно подозреваемого в *Подозрении* (1941), где привычный шарм **Гранта** стал откровенно зловещим. Сотрудничество с **Хичкоком** дало возможность актеру сыграть свои лучшие послевоенные роли в *Дурной славе* (1946) и *На север через северо-запад* (1958).

В фильме «Манон источников» дебютирует Эммануэль Беар

33 Сыграв в почвеннической мелодраме **Клода Берри** *Манон источников*, **Эммануэль Беар** заявляет о своих претензиях на амплуа идеальной французской женщины, которое остается вакантным со времен **Катрин Денев** и **Жанны Моро**. Недаром в 1994 г. она сыграет главную роль в исторической мелодраме **Режиса Варнье**, так простодушно и названной *Французская женщина*.

Комментарии к сообщениям
Олег КОВАЛОВ (1, 2, 6, 11, 29), Андрей ПЛАХОВ (8, 14, 21, 26, 30), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (3 – 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15 – 20, 22 – 25, 27, 28, 31 – 33)

резюме

1986 г. становится годом утверждения постмодернизма как ведущего стиля мирового кино. Процесс саморазрушения авторского кино почти дошел до логического предела. Оно утратило дыхание, энергию, спонтанность; хирея, оно нехотя обнажает свои рациональные подпорки. И на смену ему приходит авторизованная модель, маньеристски сконструированная из осколков старых жанров и мифов.

Новая история, начавшись в послевоенные годы, прошла под знаком авторства. С маргинализацией авторского кино начинается история новейшая. Характерный сюжет на эту тему разыгрывается в Канне, где «Золотая пальмовая ветвь» достается *Миссии* **Ролана Жоффе**, а приз за режиссуру – **Мартину Скорсезе**. Последний фильм **Андрея Тарковского** *Жертвоприношение* остается с утешительным в данном контексте Большим спецпризом жюри.

И хотя в Венеции ситуация несколько иная (главный приз патриарху авторского кино **Эрику Ромеру** за фильм *Зеленый луч*), и хотя продолжают экспериментировать, иногда небезуспешно, **Ален Рене** и **Жан-Люк Годар**, тем не менее очевиден сдвиг интереса в сторону карнавальной зрелищности, развлекательности и жанра. Об этом же со своей стороны свидетельствует *Джинджер и Фред* – самый упрощенный и наименее авторский фильм **Федерико Феллини**.

В каждом историческом периоде есть фильмы, в которых стилистическая доминанта времени проявляется наиболее полно. Для середины 1980-х гг. таким фильмом становится *Синий бархат*, по иронии

судьбы отвергнутый отборщиками Каннского фестиваля. Этот фильм сыграет роль центральной эстетической (и этической) провокации в кинематографе 1980-х гг., стремительно превращающемся из интеллектуального в обывательский. *Синий бархат* является воплощением и как будто эстетическим переживанием этого рубежа, когда старая модель культуры (классика плюс-минус авангард) оказывается в рекордно короткие сроки заменена другой — построенной на экспансии масскульта. Авангард (и его наследник модернизм) абортирован из многострадального лона культуры. И в фильме, и в облике кинематографа 1980-х гг., как никогда раньше, происходит невиданное прежде смешение высоких и низких форм.

Помимо всего прочего, именно в этот момент начинается новый передел кинокарты мира: все дышат воздухом одного и того же исторического времени, но одни национальные школы приходят к упадку, другие переживают расцвет.

Как, например, британское кино. Об этом говорит появление в одно и то же время новых фильмов **Джеймса Айвори**, **Кена Лоуча**, **Питера Гринуэя**, **Кена Рассела**. Качество и разнообразие этих картин — явное свидетельство того, что британцы занимают лидирующее место в кинематографической Европе 1980-х гг. — какое в 1970-е гг. занимали западные немцы, в 1960-е гг. — французы, а в 1950-е гг. — итальянцы.

Во французское кино приходит «новая новая волна» — режиссерам **Жан-Жаку Бенексу** и **Леосу Караксу** удается нащупать новую стилистическую почву: для них кино одновременно и блестящее переживание, и блестящее зрелище, которому лишь на пользу изысканно кичеватая лирика, артистический беспорядок, неряшливая элегантность «нового барокко».

Итальянское кино, где, возможно, более всего заметен общий «кризис киноцивилизации», в этом году может гордиться победой фильма *Месса окончена* — абсолютного шедевра режиссера **Нанни Моретти**, одного из тех фильмов, которым обеспечено место в истории кино.

Возникают новые явления и феномены. Со второй половины 1980-х гг. принято отсчитывать расцвет дальневосточного кино: на кинематографической карте яркими цветами окрашиваются белые пятна Китая, Тайваня, Гонконга, Южной Кореи.

Самые заметные коммерческие картины года — *Из Африки* **Сиднея Поллака** (премия «Оскар»), *Вечернее платье* **Бертрана Блие** и *Мона Лиза* **Нила Джордана** (актерские призы в Канне), *Закат Американской империи* **Дени Аркана** (приз FIPRESCI в Канне, разделенный с *Жертвоприношением*), оскаровские фавориты и номинанты *Цвет пурпурный* **Стивена Спилберга**, *Поцелуй женщины-паука* **Гектора Бабенко**, *Честь семьи Прицци* **Джона Хьюстона**, *Свидетель* **Питера Уира**, *Назад в будущее* **Роберта Земекиса**, *Чужие* **Джеймса Камерона**, *Иствикские ведьмы* **Джорджа Миллера**, *Сердце Ангела* **Алана Паркера**, *Ханна и ее сестры* **Вуди Аллена**, *Пираты* **Романа Поланского**, — не лишены авторских амбиций, но умело камуфлируют их в демократичных жанровых структурах.

Появляющиеся в этом же году *Муха* **Дэвида Кроненберга**, *Синий бархат* **Дэвида Линча**, *Имя Розы* **Жан-Жака Анно**, *37'2 по утрам* **Бенекса**, *Дурная кровь* **Каракса**, *Она получит это* **Спайка Ли**, *Вне закона* **Джима Джармуша** — станут признанной классикой постмодернизма. Переживает ренессанс британское кино, в большое кино входит **Педро Альмадовар** (*Матадор*, *Закон желания*).

Из советских фильмов только два выходят на большую фестивальную орбиту — *Чужая Белая и Рябой* **Сергея Соловьева** (первый его шаг в сторону постмодернизма) и *Письма мертвого человека* **Константина Лопушанского** (апофеоз ангажированного авторского кино). Из столпов классического Голливуда покидают этот мир **Винсенте Миннелли** и **Кэри Грант**.

Андрей ПЛАХОВ

1987

Наводнение в Грузии

Похороны Андрея Тарковского. Париж

Жертвоприношение Андрея Тарковского

Снос гостиницы «Англетер». Ленинград

Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» в театре «Школа современного искусства»

Лаборатория анонимного обследования на СПИД. Москва

DS

Визит Маргарет Тэтчер в Москву

Демонстрация за свободу выезда из СССР

Ведущие телепрограммы «Взгляд» Дмитрий Захаров, Александр Любимов, Владислав Листьев

Самолет Матиаса Руста на Красной площади

Кооперативный магазин. Москва

Федерико Феллини на XV ММКФ. Москва

Глеб и Игорь Алейниковы

Борис Ельцин

Митинг общества «Память». Москва

Сегей Борисов. «Проявлять инициативу»

Парад, посвященный 70-летию Октябрьской революции. Ленинград, Дворцовая площадь

Константин Кинчев

«Варенки» на кооперативном рынке

Концерт оркестра «Поп-механика»

Легко ли быть молодым? Юриса Подниекса

Страница «дембельского» альбома

МОЛОДЕЖЬ ДЕЛА. ПРОБЛЕМЫ.

КОНТОРА «ЛЮБЕРОВ»

«В дискотеке Олимпийского спорткомплекса в Москве услышал обрывок разговора:
— Будет хорошо, если люберы не понаедут.
Подошел к беседовавшим — они, видимо, были руководителями музыкальной программы — и поинтересовался, кто такие «люберы».
— Как начнется драка с металлистами, сами их увидите...
Так кто же они, эти самые «люберы»!

И. МИРОНОВ».

Владимир Яковлев. «Контора «люберов». «Огонек», № 5

Кира Муратова

Курьер Карена Шахназарова

Александр Сокуров

КИНО

январь

1

«Покаяние» выходит на экраны страны. Сделано 1200 копий фильма — это последний рекорд советского кинопроката. Фильм посмотрят 13,6 миллионов зрителей

В названии этого фильма современникам видится метафора общественного обновления; финальная фраза о дороге к Храму озаглавит сотни газетных и журнальных статей, будет измусолена в прямых и косвенных цитатах. При этом *Покаяние* в свой срок обозначает водораздел между «прогрессистами» и «ретроградами». Непримиримых антагонистов объединяет лишь то, что идейный посыл фильма для тех и других несказанно важнее его поэтики. И рассуждения о ней в конечном счете превращаются в разговор об огрехах политического курса и половинчатости перестройки.

Но и через 15 лет опрос, проведенный специально для данного издания, покажет ту же амплитуду мнений: ряд кинематографистов впишет *Покаяние* в графу «главные достижения», но и значительная часть — в графу «главные разочарования». Причем последних можно смело отнести к числу эстетов, аполитичных и не ангажированных. Парадоксы восприятия картины коренятся в ее родословной. *Покаяние* задумывалось как притча. В 1970-е гг. многие говорили притчами, почему и получалось в результате искусство, а не социальная фальшивка. Сказать, о чем снимал **Тенгиз Абуладзе**, не так просто: он задумывал чрезвычайно сложную фреску с многоуровневой, достаточно эзотерической символикой, рассчитанной на узкий круг своих и на глухое непонимание цензуры. В картине множество цитат, текстовых и визуальных, — из Библии, из грузинской классики, из **Иеронима Босха**. Впоследствии *Покаяние* будет выглядеть неким итогом всего перестроечного кино — но итогом, появившимся до, а не после. Это отражает и социальную ситуацию, вернувшуюся к уровню 1984 г. как в смысле общественных ожиданий, так и в смысле начальственных намерений. Любопытно, что в том же 1984 г. творческий подъем пережили почти все наиболее чуткие литераторы: **Булат Окуджава** после долгого перерыва написал цикл превосходных песен и закончил «Свидание с Бонапартом», с новыми отличными текстами выступили **Фазиль Искандер**, **Владимир Маканин**, творческий подъем переживал даже **Иосиф Бродский**, отрезанный от российского культурного контекста. Очевидно, готовность к поворотным событиям, предощущение новизны были всеобщими.

Покаяние — трагифарс, картина со множеством откровенно пародийных эпизодов, что естественно, поскольку перед нами прежде всего притча о растлении — о том, как востребован и любим тоталитаризм даже в самых абсурдных своих обличиях.

Главный герой фильма носит фамилию Аравидзе. «Аравидзе» по-грузински означает «Никто». «Никто» означает «каждый». В лучших произведениях о времени большого террора не маячит, не мозолит глаза усатая кукла в знаковом сером френче и с трубкой в руке, но пробирает до костей стылое дыхание сталинизма и высятся невидимые тюремные стены, которые воздвигают для себя сами слабые люди. А деспот — лишь точка приложения их страхов, надежд, слабостей, фанатизма и иллюзий. В *Покаянии* же это пластически выражено самим обликом диктатора. Нарочито буффонный властвующий монстр, словно сшитое из кусков мертвечины чудище доктора Франкенштейна, «собран» из усишек **Гитлера**, бериевского пенсне, черных штанов **Муссолини**, иезуитских шуток **Сталина** и прочего хлама истории — но сам он ничто. Нелепая марионетка, которая взмахивает ручками, витийствует, распоряжается судьбами, печется о здоровье нации, льет кровь как клюквенный сок. А люди завороженно жрут глазами чучело, искательно ловят за стеклышками пенсне оттенки выражений лицемерных гляделок-щелочек, наделяют высшим смыслом его пустопорожние речения... Те, кто впоследствии будут говорить о безнадежной архаичности фильма **Абуладзе**, пусть вспомнят, каких только коверных ни избирали народы своими пастырями. Во главе толпы становится тот, кто ловчее «озвучит» ее ожидания — пусть сам он трижды буффон и черная дыра.

Покаяние — история о мгновенном переходе от фарса к трагедии (а не наоборот, как утешали себя многие), о том, как игра стремительно оборачивается кровавой расплатой, о неизбежном и неизбывном дурновкусии всякого государственного величия, соблазн которого останется таким актуальным и в будущем. Фильм **Абуладзе** — манифест презрения к выродившемуся человечеству, единственным оправданием которого становится искусство (главный герой картины, противопоставленный диктатору Варламу Аравидзе, — художник). Не сказать, чтобы в *Покаянии*, как и в *Древе желания*, зрителю явлена надежда. Для начала нужно покаяние, осознание греха — а там уж Бог весть, возможно ли возрождение. Возможно ли? Известен ответ **Абуладзе** одному из журналистов: «Следующий мой фильм будет о конце света». Эта мрачная шутка — вполне в его стиле. Классик с мировой славой, в последний период своей жизни обласканный партией, правительством и многомиллионным населением, увенчанный всеми возможными лаврами, — был законченным пессимистом. Об этом говорит и то обстоятельство, что после своего главного фильма он так больше ничего и не снимет.

Покаяние

Сергей АНАШКИН, Дмитрий БЫКОВ, Олег КОВАЛОВ

январь

В Московском кинотеатре «Стрела» создан Центр неигрового кино

2 Проката документального кино в стране, по существу, не было. Западный опыт (преимущественно телевизионного показа, когда неигровое кино и производится, и демонстрируется телевидением) здесь пригодиться не мог – наличие всего двух каналов, да и то государственных, «забитых» до отказа пропагандой и агитацией, не позволяло рассчитывать на сколько-нибудь серьезные объемы эфирного времени. Потому документальные фильмы либо шли в пустых залах «специализированных» кинотеатров (по одному в городе), либо демонстрировались «в нагрузку» на вечерних сеансах.

Идея организовать в Москве постоянный показ неигровых фильмов родилась осенью 1986 г. на заседании Комиссии по научному кино в Союзе кинематографистов. Московское управление кинофикации идею одобрило и согласилось предоставить один из небольших кинотеатров в центре города. Выбор пал на «Стрелу», которая давно уже не выполняла финансовый план. Кроме того, здесь и раньше на дневных сеансах шли документальные фильмы, правда, собиралось на них не более десяти зрителей. Было решено переименовать кинотеатр в Экспериментальный центр неигрового кино «Стрела» и отказаться от показа полнометражных игровых фильмов на его экране. Образовали совет ЭЦНК «Стрела», куда вошли кинематографисты, прокатчики и зрители. В здании произвели ремонт, и в январе 1987 г. ЭЦНК «Стрела» открывается премьерой фильма **Юриса Подниекса** *Легко ли быть молодым?*.

Цену на билет установили такую же, как на игровые фильмы, что раньше не допускалось. Тем не менее, очереди в кассу выстраиваются и перед дневными сеансами, а вечерами случаются и аншлаги. «Стрела» должна стать и премьерным залом неигрового кино, и музеем документальной классики, и общественно-политическим клубом. Поначалу кажется, что замысел осуществился, однако с падением общественного интереса к неигровому кино ЭНЦК начнет угасать. Уйдут в прошлое диспуты, ретроспективы мастеров документального кино и тематические вечера. Лишь изредка здесь будут проходить премьеры документальных картин. К середине 1990-х гг. ЭЦНК вновь превратится в кинотеатр «Стрела», который затем перейдет в частные руки и будет специализироваться на голливудских фильмах, превратившись в одну из самых дорогих и «пафосных» столичных киноплощадок.

Виталий ТРОЯНОВСКИЙ

январь, 13

Умер Анатолий Эфрос*

3 **Анатолий Эфрос** был театральным режиссером. Это не так очевидно, как кажется. Ведь он много сделал на телевидении, он снимал кино, он работал для радио. Но говорить на других языках **Эфрос** мог именно потому, что как никто чувствовал язык театра. Он был создателем «плавающей мизансцены». В театре **Эфроса** не было ни секунды статики, только движение, которым увлечен, словно потоком вечности, человек. Время было главной мерой его режиссуры. Гонка во имя мгновения придавала театру **Эфроса** особую нервность, никогда не покидавшую его спектакли. Они были элегичными и пластичными, тревожными и нежными. Они звучали как музыка. Нередко в его постановках музыка определяла все: вальс в печально знаменитых «Трех сестрах», шансон в «Директоре театра», джаз в «Мизантропе»... К музыке выходил бег спектакля, как на океанский берег.

К другим, смежным искусствам режиссер обращался для проверки слуха и зрения. Телефильмы он строил на одной статике. На крупных планах, на головах, профилях, жестах, тенях. Актеры превращались из танцоров в застывшие портреты. *Борис Годунов* оказывался тихим, почти на шепоте, заговором «лиц». *Ромео и Джульетта* представала на телеэкране обездвиженной трагедией. Выбеленными иллюстрациями, специально совмещенными с «домашним театром».

В кино **Эфрос** пытался заместить «плавающую мизансцену» монтажом. Он пользовался кино как прибором настройки театра. На поле кино он не был таким оригинальным, как в театре. По разным причинам (в том числе внешним) ему не удалось стать «нашим» **Ингмаром Бергманом**, на равных совмещающим кино и театр. Он двигался вслед кинопроцессу и шел от простой экранизации спектакля (в *Шумном дне*) ко все большей свободе, к игре, к «потоку жизни». В раннем *Високосном годе* уже чувствуется рука **Эфроса**, чертящего «непрерывную линию» – до того, как окончательно сложился этот стиль в театре. В последнем фильме *В четверг и больше никогда* он как будто победил мгновенье и почти остановил его. Затормозил бег, эту почти булгаковскую погоню за призрачной целью. Лучшие эпизоды фильма – медленные проходы главных героев, стариков (**Любовь Добржанская** и **Иннокентий Смоктуновский**) под истерическую, нетерпеливую музыку квартета **Дмитрия Шостаковича**, – по владению ритмом были кусочком идеального (он же воображаемый) театра, запечатленного на экране.

Анатолий Эфрос

Шумный день, 1960

Двое в степи, 1962

На съемках фильма *Всего несколько слов в честь господина де Мольера*

На съемках фильма *В четверг и больше никогда*

Страницы журнала Печорина, 1975, тв-спект.

На съемках фильма *Страницы журнала Печорина*

Он добивался в театре неуловимого. Сценическая жизнь для **Эфроса** была не действием, а ощущением. С его смертью тайна такой естественной ритмики и театральной правды будет утрачена. Последователи **Эфроса** абсолютизируют движение, переводя его в голые ритмы и синкопы – как **Анатолий Васильев**. Но сам **Эфрос** эстетом не был, его театр был мембраной, не пропускающей ни одного душевного дуновения. Его бесценным материалом были актеры, и порой ему приходилось годами искать в эфире свою волну. Так, он долго ждал, но сразу узнал мелодику **Ольги Яковлевой** – Тани, Лики, Джульетты, Офелии, Агафьи Тихоновны, Селимены. Он перепробовал несколько Дон Жуанов, пока не нашел его там, где уже, казалось, не было смысла искать – в актере **Олеге Дале**, который стал эфросовским Печориным (а потом, у другого режиссера, уникальным Зиловым, нашего времени Печориным – **Эфрос** открыл это сближение прежде, чем оно осуществилось).

Советский от рождения до смерти, **Эфрос** был подлинно не ангажированным художником. Поэтому он стал такой легкой добычей ангажированного времени и запутался в его силках. Великий режиссер умирал под насмешки и издевательства в те начальные годы, когда **Михаил Горбачев** обещал легкую перестройку, а недавние эмигранты с почетом возвращались домой.

Эфрос всегда был дома.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

январь, 13

4

Умер Игорь Ильинский*

Одной из первых знаменитых ролей двадцатилетнего **Игоря Ильинского** был Соглашатель в мейерхольдовской «Мистерии-буфф». Повизгивающий от ужаса трус, с всклокоченной рыжей шевелюрой и бородой, в крылатке и с зонтиком в руках был гениальной карикатурой на жалкого обывателя, что недостаточно чутко «слушал музыку революции». Так советская романтика корректировала традиционный образ рыжего коверного. С первых шагов **Ильинский**, классический комик, был призван совершать глобальные социальные обобщения.

Диапазон комических возможностей актера **Всеволод Мейерхольд** развил и использовал в совершенстве: от «маленького литератора» Брюно в «биомеханическом», парадоксально оптимистичном «Великодушном рогоносце» до Тихона в «Грозе». **Ильинскому** довелось сыграть и своеобразный архетип комика – Аркашку Счастливцева в легендарном «Лесе», универсального плута Расплюева в «Свадьбе Кречинского», Ломова из чеховского «Предложения». Амплитуда смешного в этих ролях разнообразна: от гротеска до социальной сатиры, от фарса до тонкого лирического комизма.

В это же время, в 1920-е гг. началась и кинематографическая карьера артиста. Классический «маленький человек», из которого катастрофические обстоятельства времени сделали и вовсе «маленького человечка» (недаром впоследствии **Ильинский** успешно будет играть рассказы **Михаила Зощенко**). Маленький, кругленький, он стрелял во все стороны остренькими глазками и трогательно приклеивал на пухлую щечку пластырь, чтобы не стерся единственный поцелуй **Мэри Пикфорд** (автограф заграничной кинозвезды как единственная жизненная ценность – чем не шинель Акакия Акакиевича?). Мелкий, невысокого полета фантазии, привычный к побоям жулик в авантюрно-антиклерикальном *Празднике Святого Йоргена* – по существу, отражение сценического Расплюева.

«Это какое отделение милиции?» – беззаботно спрашивал «научно размороженный» в светлом коммунистическом будущем, но не утративший апломба Присыпкин-**Ильинский** в «Клопе». – «Куда меня попали?» Это важная деталь для понимания того, откуда взялись мелкие чиновники Бывалов и Огурцов, две коронные кинороли, актерская «дилогия» **Ильинского**. Попадая в невероятные комедийные положения (то художественная самодеятельность масс провоцирует появление несанкционированных песен в жизнерадостном 1938 г., то «оттепельная» молодежь совсем отбилась от рук), чиновник от культуры **Ильинского**, живое воплощение «отдельных недостатков», настойчиво пренебрегает картинками меняющейся реальности. Он твердо знает, что где-то рядом непременно сыщется какое-нибудь отделение милиции. И другие нужные и полезные органы. Поэтому задачу свою видит просто: сохранить лицо совслужащего в россыпи конфетти, серпантина и взлетающих голубей. Знаменитые сатирические герои артиста – не «рожденные», а выжившие в СССР. И **Георгию Александрову**, и **Эльдару Рязанову** очень хотелось представить героев **Ильинского** «пережитками прошлого». Но актер сыграл «не человека, а правило»: неистребимого чинушу, способного пережить, переварить, выплюнуть и оптимизм сталинских лет, и прекраснодушный романтизм короткой «оттепели».

Старость **Ильинский** встретил во всеоружии мудрости и достоинства. Переиграл в Малом множество ролей классического репертуара – благо комедийный арсенал был

Игорь Ильинский

Аэлита, 1924

Процесс о трех миллионах, 1926

Закройщик из Торжка, 1925

Праздник Святого Йоргена, 1930

Игорь Ильинский

Гусарская баллада, 1962

Волга-Волга, 1938

Карнавальная ночь, 1956

Старый знакомый, 1969

неисчерпаем, а остроте рисунка и настоящему уважению к культурному наследию русской сцены актер выучился в свой час у «формалиста» **Мейерхольда**.

Среди последних ролей на академической сцене не случайно встали рядом Аким из «Власти тьмы» и чеховский Фирс. **Ильинский** ушел со сцены, подведя все жизненные итоги и, как сказано в Библии, «исполненный дней».

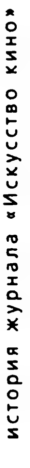
Лилия ШИТЕНБУРГ

январь

5 **Выходит первый номер журнала «Искусство кино»*, подписанный новым главным редактором — Константином Щербаковым**

Еще в июне 1986 г.[1] вопрос по сути был решен: намечено освободить журнал от двойственной ведомственной принадлежности (Госкино и СК) и передать его под эгиду СК. Главный редактор журнала **Юрий Черепанов** был подвергнут жестокой критике, не уступавшей по накалу «прочистке» **Даля Орлова**. В отличие от своего коллеги из «Советского экрана» **Черепанов** появился в «ИК» уже в ту пору, когда «верхи» ввиду частой смены генсеков не успевали вовремя спустить директиву, что сегодня можно, а чего никак нельзя. Для того, чтобы в такой ситуации удержать журнал на достойном уровне, необходима была твердая позиция, которой у **Черепанова** не было, да и быть не могло: никогда еще журнал, прошедший за свою долгую жизнь огонь, воду и медные трубы, не был столь безликим. Издание потеряло все и всяческие ориентиры, и особенно на первой волне перестройки, когда никто не мог с абсолютной уверенностью сказать, что сегодня угодно властям. Постоянно оглядываясь на руководящие органы (даже для того, чтобы рассказать о профессии каскадера, понадобилась ссылка на постановление ЦК КПСС), журнал с равной степенью восторженности отпускал комплименты как фильму *Иди и смотри*, так и «киноповести о замечательном человеке» *Ю. В. Андропов. Страницы жизни*, как снятому с полки фильму *Мой друг Иван Лапшин* **Алексея Германа**, так и *Детству Бемби* **Натальи Бондарчук**. Восхваление, среди прочих, работ членов кинематографического «клана» особенно возмущало новое правление секретариата СК.

Секретариат рекомендовал **Черепанову**, «не пользующемуся авторитетом у коллектива» и приведшего журнал «к заметному снижению профессионального уровня и тиража», искать другое место работы и приступил к поиску приемлемой кандидатуры.



Годом рождения журнала «Искусство кино» считается 1931 г. — именно тогда под одной обложкой были объединены журналы «Кино и жизнь» и «Кино и культура». Новый журнал назвали «Пролетарское кино», с 1933 г. он выходил под названием «Советское кино», с января 1936 г. получил «окончательное» название — «Искусство кино».

На первый взгляд разница между «пролетарским» и «советским» невелика. Но социальная жизнь государства всегда была связана с идеологической тайнописью, словесными эвфемизмами и значимыми «фигурами умолчания». Одно и то же словцо сегодня могло выражать благонадежность, завтра — оппозицию «линии партии». В 1932 г. была упразднена РАПП — Российская Ассоциация Пролетарских Писателей, и в «пролетарском государстве» сама апелляция к «пролетариату», ранее служившая демагогической завесой для любых акций, стала опасно «несвоевременной».

Не случайной была и замена названия «Советское кино» на, казалось бы, социально нейтральное и даже, страшно сказать, «беспартийное» и чуть ли не эстетское «Искусство кино». Но кажущийся знак ослабления партийного контроля на деле говорил об его усилении. Переименование произошло перед т. н. «борьбой с формализмом», проведенной с государственным размахом. Власть постепенно брала курс на «державность» и национализм, которые поначалу камуфлировались под «народность» и верность традициям — советский «авангард» с его духовным космосом, культом индивидуализма и интернационализма был ей ни к чему.

В судорожной смене названий словно отражена неустойчивость времени, в котором журнал начинал жить, — перехода от относительной вольницы 1920-х гг. к твердыне тоталитарного строя. Первая половина 1930-х гг. — время неупорядоченного культурного хаоса. Еще творил **Всеволод Мейерхольд** — но другой дерзкий новатор театра, **Игорь Терентьев**, уже «перековывался» на Беломорканале (а авангардист **Александр Родченко** запечатлевал на фотопленку трудовые свершения его подневольных строителей). Уже томились в ссылке **Николай Клюев**, **Осип Мандельштам**, **Даниил Хармс** — но **Исаак Бабель**, **Юрий Олеша**, **Борис Пастернак** были полноправными делегатами Первого съезда советских писателей.

В рассуждениях официозных искусствоведов о художественных поисках 1920-х гг. уже слышны прокурорские нотки — однако тогда же, в первой половине 1930-х гг., на экран продолжали выходить откровенно экспериментальные работы: *Энтузиазм* **Дзиги Вертова**, *Простой случай* **Всеволода Пудовкина**, *Иван* **Александра Довженко**, *Великий утешитель*

«Искусство кино», № 1

Льва Кулешова, *Счастье* **Александра Медведкина**... Такого многоцветья «авторского» кино не знала тогда ни одна страна. И это — не учитывая стремительно пополнявшейся «полки» (так, из 144 фильмов, произведенных лишь в 1931 г., в прокат вышли 40).

Многие выдающиеся фильмы 1930-х гг. — *Бежин луг* **Сергея Эйзенштейна**, *Строгий юноша* **Абрама Роома**, *Женитьба* **Эраста Гарина** и **Хеси Локшиной**, *Прометей* **Ивана Кавалеридзе** и др. — запрещены или «утрачены», т. е. попросту «смыты». Однако до «исторического» разгрома «формализма» в журнале появлялось много благожелательных материалов об этих фильмах и эффектных, в полосу, кадров из них. Правда, после статьи **Бориса Эйхенбаума** «"Женитьба" Гоголя на экране»[2] (где фильм расценивается как удача) вышла анонимная погромная статья «За чистоту метода социалистического реализма», а вслед за ней и статья **Сергея Гинзбурга** «Гоголь, отраженный в луже»[3]. После директивной статьи в «Правде»[4] под названием «Сумбур вместо музыки», послужившей сигналом к гонениям на «формализм», журнал заметно изменился.

Разумеется, в довоенном «ИК» было немало пустословия в честь правящей партии и ее «вождя», и здесь, как и в других изданиях, они перемежались людоедскими призывами «стереть с лица земли троцкистско-бухаринскую гадину».

Но река течет и подо льдом. Журнал печатал теоретические работы полуопального, но по-прежнему неутомимого **Эйзенштейна** — «О строении вещей»[5], **Пудовкина** — «Реализм, натурализм и система Станиславского»[6], и даже отпетого «формалиста» **Виктора Шкловского** — «О жанрах "важных" и "не важных"»[7]. Тогда же в «ИК» была опубликована статья **Белы Балаша** «К проблеме киностиля»[8]. В ней он высоко оценивал достижения не только выдающегося, но и гонимого режиссера **Котэ Микаберидзе** (одна из его лент к этому времени была запрещена за «троцкизм», другая — «смыта» по личному указанию его влиятельного «земляка», **Лаврентия Берии**). В журнальных номерах этих лет есть обширные материалы **Довженко**, **Григория Козинцева**, **Жоржа Садуля**.

Еще в «Пролетарском кино» публиковались статьи выдающегося аниматора **Михаила Цехановского**[9]. В 1934 г. журнал осмелился обнародовать его развернутый протест против насильственной «американизации» отечественной анимации, содержащий необычно резкие выпады против... **Уолта Диснея** и его школы[10].

И все же со второй половины 1930-х гг. «ИК» стал скорее не зеркалом, а документом времени. Дело не в балансе официозных и общезначимых материалов (какой «научности» можно ждать от статей об образе «родного Сталина» в киноискусстве?). Общий уровень рецензий «ИК» производил впечатление казенной и ученической журналистики, лишенной памяти и о блистательной критике Серебряного века, и о полемических «загибах» статей 1920-х гг.

Тогдашние вынужденные недоговорки, умолчания, тактические маневры редакторов и критиков-современников и привели к тому, что история отечественного кино станет пестрить «белыми пятнами», предстанет в большой степени мифологизированной и упрощенной, а само кино будет представляться невеждам однокрасочным и уныло пропагандистским.

После перерыва, вызванного военным временем, стараниями неутомимого **Ивана Пырьева** в 1946 г. журнал возродился. Как бы ни относиться к художественным и политическим взглядам **Пырьева** или **Ростислава Юренева**, которого он сразу привлек к работе над журналом, они любили кино и стремились сделать «ИК» интересным журналом. Киностудии только-только возвращались из эвакуации, еще не все «пишущие» сотрудники сняли шинели. **Юренев** вспомнит впоследствии, как из-за нехватки «кадров» помещал в «ИК» массу «своих» материалов под многочисленными псевдонимами[11]. Редакция ютилась в тесной комнатке Дома кино, не хватало иллюстративного материала, не было никаких возможностей (идеологических и практических) добывать и размещать информацию о зарубежном кинематографе.

Но эти трудности не шли ни в какое сравнение с главной чумой послевоенного времени — во всех сферах государственной жизни разворачивалась «охота на ведьм». Рождались партийные Постановления одно грознее другого, и каждое заставляло лихорадочно переверстывать уже готовые номера, с сожалением отклонять «опасные» материалы, каяться в «ошибках» и поспешно отражать новую идеологическую «линию».

Уже в 1946 г. грянуло Постановление ЦК ВКП(б) об «антинародном» творчестве **Анны Ахматовой** и **Михаила Зощенко**. Тут же подоспело Постановление о фильме *Большая жизнь* с резкой критикой второй серии фильма **Эйзенштейна** «Иван Грозный», а также картин **Пудовкина**, **Козинцева** и **Леонида Трауберга**. «ИК» уже благожелательно проинформировал об этих фильмах и даже поместил кадры из них на своих обложках. За «утрату бдительности» **Пырьев** был снят с поста редактора, с 1948 г. это место занял **Николай Лебедев**. Вскоре «всем миром» громили «космополитов», окопавшихся и в кинематографе, — разумеется, из редколлегии журнала уволили иных «агентов Уолл-стрита», по изящному выражению **Константина Симонова**.

Результатом «мудрой заботы партии о мастерах культуры» явился поток «идеологически выдержанной» серости, которой сотрудники редакции вынуждены были заменять судорожно изъятые из номера материалы. Особо нелепой выглядела публикация в двух номерах «ИК» сценария **Николая Вирты** «Сталинградская битва», занимавшего три четверти каждого из них[12]. Не издать этот труд было нельзя: его рукопись была испещрена знаменитым синим карандашом «Главного организатора всех наших побед». Не лучше были и иные «искусствоведческие» изыскания вроде статьи, где **Ирина Ростовцева** живописала, как «злой гений» **Кулешов** сбивал с пути истинного прирожденного реалиста **Пудовкина**[13]. Но и в эти черные годы журнал ухитрялся жить. Продолжал публиковаться **Эйзенштейн** — сама непринужденная лексика его статей и свободный артистизм в построении фраз контрастировали с угрюмым единообразием передовиц журнала. В 1940-е гг. печатались **Шкловский**, **Ефим Добин**, **Владимир Туркин**. Но их работы не спасали общее положение дел в «ИК». На дворе было «малокартинье», журнал восторгался эпопеями **Михаила Чиаурели** о «родном Вожде» и фильмами-близнецами о выдающихся русских полководцах, ученых и композиторах. Но даже среди многочисленных нелепостей, которыми пестрели страницы «ИК» того времени, были свои перлы. Статья, живописующая полное загнивание кино капиталистического мира, которое обнажил фестиваль в Венеции, называлась «Человеконенавистническая пропаганда»[14] — здесь гневно бичевались не только *Трамвай «Желание»* **Элиа Казана**, *Река* **Жана Ренуара**, *Дневник сельского кюре* **Робера Брессона**, *Расемон* **Акиры Куросавы** (сделанный, оказывается, «по обычным рецептам голливудских фильмов»), но даже и невиннейший мюзикл *Американец в Париже* с участием **Джина Келли**... Автор статьи, вероятно, попросту не был на Венецианском фестивале — иначе хоть подыскал бы другие примеры «человеконенавистничества».

В том же 1952 г. в «ИК» № 5 появился «фельетон» «Бизнес Мисс Мэрилин». Из развязного текста можно было догадаться, что речь в нем шла о **Мэрилин Монро**. Анонимный автор не жалел красок для портрета этакой потаскухи, подстрекающей американскую солдатню на кровавые «подвиги» в Южной Корее. На снимке, иллюстрирующем «фельетон», прелестное лицо **Мэрилин** отретушировали так, что она больше смахивала на персонажа **Бориса Карлоффа** — вот, мол, какие уродины считаются звездами за рубежом!

Мартовский номер «ИК» 1953 г. открылся скорбным сообщением о кончине «Отца и Учителя» — как и во всех сферах жизни, это событие стало поворотным в истории журнала и отечественной кинокритики.

В 1956 г. вместо **Виталия Ждана** главным редактором «Искусства кино» стала **Людмила Погожева** — с ее именем были связаны внутреннее обновление и растущая популярность издания. Одним из знаков «оттепели» стала статья **Семена Фрейлиха** о фильме **Григория Чухрая** *Сорок первый* со знаменательным названием «Право на трагедию»[15]. С 1957 г. журнал начал выходить в новом формате и с новым дизайном. Автором обложки «обновленного» издания стал былой конструктивист **Соломон Телингатер**.

Новостью первого же номера за 1957 г. был открывающий журнал «круглый стол» — и это вместо привычной передовицы! **Сергей Юткевич** призвал здесь авторов журнала «говорить о самом главном — об искусстве кино». Это было потрясением основ — давно ли «самым главным» считались последние указания партии и правительства? Своего рода программным «манифестом» для «ИК» стала, пожалуй, статья **Виктора Некрасова**[16], где он размашисто противопоставил фильмы *Поэма о море* **Юлии Солнцевой** и *Два Федора* **Марлена Хуциева**. Он руководствовался критерием, естественным для писателя-фронтовика: с тем вроде бы угловатым и замкнутым Федором, которого играет **Василий Шукшин**, ему было бы интересно встретиться и поговорить, а с велеречивыми, вещающими приподнятым над бытом языком героями *Поэмы о море* — как-то не очень... *Поэма...* с ее тяготением к монументальным формам «большого стиля» показалась писателю явлением безнадежно архаичным, принадлежащим прошлому — предпочтение отдавалось неброской правде и естественной интонации. В искусстве ценность «отдельной» личности начала брать верх над «государственными соображениями».

Журнал «демократизировался» вместе с кинематографом — особенно это очевидно по разделу рецензий. Постепенно, особенно со второй половины 1960-х гг., журнал обрел и «своих» авторов, и «своего» постоянного читателя, причем не только кинематографического «профессионала». Каждому читателю хотелось вовремя прочесть рецензию на новый фильм, а перья в редакции трудились «золотые»: **Лев Аннинский**, **Юрий Ханютин**, **Нея Зоркая**, **Майя Туровская**, **Инна Соловьева** и **Вера Шитова**.

Здесь не оставались без внимания ни выдающиеся отечественные фильмы, ни «поток» — причем авторы «ИК» не слишком считались с режиссерской «табелью о рангах». Сам отбор и монтаж кадров давал представление о стилистике нового фильма. Так, прихотливо разбежавшиеся по цветным вклейкам живописные кадры из *Теней забытых предков* **Сергея Параджанова** или столкновение кадров из *Обыкновенного фашизма* как бы стремились стать образным эквивалентом этих произведений.

Козинцев в свое время с иронией отозвался о «фирменном» качестве рецензий шестидесятников, отточивших до совершенства умение пластически «вылепить словом» образный мир фильма (например, рецензия **Соловьевой** и **Шитовой** на фильм *Евангелие от Матфея*[17], статья **Аннинского** о фильме **Миклоша Янчо** *Без надежды*[18]). Но именно это бесценное на самом деле умение окажется напрочь утраченным кинокритикой новейшего времени. Т. н. «школа поэтической критики» родилась не только от стремления хотя бы в такой форме дать представление зрителю о недоступных ему зарубежных фильмах — этот метод распространялся и на отечественные ленты. Так, к вдохновенной поэтической декламации приближалась статья **Александра Свободина** «Наш бог — бег» о фильме **Михаила Швейцера** *Время, вперед!*[19]. Столь же блестящими были его рецензии на фильм **Швейцера** *Золотой теленок* и фильм **Александра Зархи** *Анна Каренина*.[20]
В «теоретическом» разделе печатались ценнейшие материалы вроде беседы **Сергея Урусевского** «О форме»[21], или эссе **Параджанова** «Вечное движение»[22] (ценное еще и тем, что содержит своеобразные поэтические миниатюры — образные описания его фильмов, которые так и не родились). К теоретическим открытиям принадлежала и статья **Андрея Тарковского** «Запечатленное время»[23]. К безусловным достижениям «зарубежного» отдела этого времени можно, безусловно, отнести публикацию обширнейшей статьи **Рауля Кутара**, оператора **Жан-Люка Годара**[24] (где тот излагал творческие принципы, во многом незнакомые отечественным мастерам), публикацию «киноновеллы» **Эжена Ионеско** «Гнев»[25] (один из редчайших случаев публикации в СССР тех лет классика «абсурдистской» литературы).
Время не долго благоволило журналу. Можно назвать материал, который в преддверии кадровых перестановок в журнале сыграл роль детонатора. Это статья **Зоркой** «Вокруг картины «Июльский дождь»[26]. Но дело было, в общем, не в ней. Перед вводом советских войск в Чехословакию готовилась широкомасштабная кампания по «введению единомыслия» в СССР. Главный залп «партийной» журналистики был направлен на «Новый мир» **Александра Твардовского**, но было ясно, что шквальная волна этого залпа поглотит и тот островок либерализма, которым стал «ИК».
Как и в случае с «Новым миром», застрельщиком кампании стал журнал «Огонек», возглавляемый **Анатолием Софроновым**. Подобно пресловутому «Письму одиннадцати», подкрепленному «письмами трудящихся», здесь появилась огромная статья «Позиция... но какая?»[27]. Ее автор обвинил журнал в восхвалении «фильмов, рисующих в черном свете советскую жизнь, советский народ» и в «неприязненном отношении к советской действительности». Формулировки, памятные по «героическим» 1930-м гг., в СССР означали приговор изданию. Пусть они были рассчитаны на запугивание — внятных примеров восхваления «антисоветских» фильмов в статье не было (вероятно, имелись в виду оценки фильмов *Июльский дождь* и *Три дня Виктора Чернышева*), — в свете обвинений в политической неблагонадежности оспаривать частности не имело смысла.
Как по заказу, подоспело и опубликованное тем же «Огоньком» «письмо» Народного артиста СССР **Николая Крючкова**, обеспокоенного положением дел в кинокритике. Народный артист утверждал, что журналы «ИК» и «Советский экран» рекламируют сплошь зарубежные фильмы, напрочь забывая об отечественных. По любому номеру этих изданий можно было убедиться, что это не так, но истина погромщиков не интересовала.
В ответ редакция «ИК» опубликовала статью «Критика... но какая?»[28], напоминающую деликатное блеяние ягненка из басни **Ивана Крылова** перед нависшим над ним волком. Волку не было решительно никакого дела до реальных прегрешений своей жертвы: «ты виноват уж тем, что хочется мне кушать». Дальнейший ход событий известен.
Майский номер 1969 г. вышел с именем нового главного редактора на титуле. Им стал **Евгений Сурков**. **Зоркая** вспомнит впоследствии[29], как **Козинцев** сокрушался по поводу назначения «правдиста» главным редактором «ИК».[30] Для мрачных прогнозов основания были. Передовицы, открывающие номера журналов, стали вязкими по языку и бессодержательными. Часто они посвящались не кинематографу, а очередному свершению «родимой партии». Восторженные пассажи, которыми **Евгений Матвеев** отзывался здесь на появление «эпопеи» «Малая земля», во время интеллигентских посиделок смаковались как курьез — со времен кончины «Отца и учителя» от столь гротескного подхалимства все-таки отвыкли. Популярности журналу не прибавляли и цветные вклейки с портретами Генерального секретаря.
Разрушались связи журнала со «своим» читателем, для которого в прежние времена «рецензионный блок» служил надежным «компасом» по кинорепертуару. С появлением негласной «табели о рангах» режиссеров, когда было заранее совершенно ясно, как оценит журнал *Освобождение* или *Степь*, доверие читателя к мнению критиков «ИК» было подорвано. В журнале возник постоянный раздел «Не архив — арсенал!». Призванный освещать историю отечественного кино, он, тем не менее, часто давал односторонне-официозную оценку многим его явлениям.

Одна из самых неудачных журнальных акций «переходного» времени — вызвавшая немалый резонанс статья **Михаила Блеймана** «Архаисты или новаторы?»[31], посвященная фильмам *Мольба* **Тенгиза Абуладзе**, *Вечер накануне Ивана Купалы* **Юрия Ильенко**, *Цвет граната* **Параджанова**. Разбору крамольных в те времена фильмов автор придал форму вдумчивого искусствоведческого анализа, тонко и искусно подводя дело к тому, что внутри монолитного и массового советского искусства исподволь завелась некая вредоносная эстетская «школа». Которая, страшно сказать, противопоставила свои принципы самому «социалистическому реализму». Критик, вероятно, вполне искренне не принимал фильмы, сгруппированные им в опасную «школу», — но он не мог не понимать, что ныне его рассуждения о высоких материях обретают директивную силу и тяжело скажутся на судьбах национальных кинематографий и самих художников.
Вообще эгоистическое самоупоение советской интеллигенции собственным словом и глухая безответственность к его последствиям умело эксплуатировались режимом. Когда появился фильм **Тарковского** *Зеркало*, власти вознамерились «отстегать» непокорного художника руками его же коллег (причем тех, кто имел репутацию «свободомыслящих» художников), а самим как бы остаться в стороне, сокрушенно разводя руками: вот видите, мол, **Андрей Арсеньевич**, что думают о вас ваши же товарищи... Эта ловко инспирированная дискуссия была напечатана в «ИК», причем критике в ней подверглись не только *Зеркало* **Тарковского** и *Осень* **Андрея Смирнова**, но — для иллюзии объективности — и *Самый жаркий месяц* **Юлия Карасика**, который в тематических планах «Мосфильма» шел «красной строкой» как фильм о рабочем классе.
Казус с этой «дискуссией» был показателен для журнала, которым руководил **Евгений Сурков.** Вероятно, он думал, что бессмысленно бороться со своим временем — но можно и нужно изменить то, что ты считаешь должным изменить. Однако эта позиция часто приводила к «пирровым победам»: чтобы спасти одно, нужно было «для равновесия» «утопить» другое, часто не менее ценное, да еще для собственного спокойствия убедить себя, что это последнее никуда не годится. В искусстве «протаскивать» либеральные идеи под видом академических штудий **Суркову** не было равных. Фильмы **Тарковского** в большинстве своем были для него безусловными шедеврами (показательна стенограмма обсуждения картины *Страсти по Андрею*, где многие бормотали нечто маловразумительное или раздували миф о несчастной корове, якобы «сожженной» во время съемок, — а **Сурков**, явно взвешивая каждое слово, страстно и однозначно заявил, что именно подобные выдающиеся произведения и нужны сегодня народу). Он гордился тем, что «отстоял» перед цензурой фильм *Три дня Виктора Чернышева* **Марка Осепьяна** — но брезгливо пожимал плечами, когда заходила речь о **Кире Муратовой**, и мог небрежно бросить, что *Скверный анекдот* **Александра Алова** и **Владимира Наумова** — фильм «очень плохой».
Вероятно, ему не давала покоя дурная слава, которую оставила по себе статья «Архаисты или новаторы?» — и вот в середине 1970-х гг. на страницах многих номеров «ИК» появилась его редакторская гордость, знаменитая дискуссия о стилях в советском кинематографе. Здесь намеренно предоставлялось слово «старой гвардии» ортодоксов: какие, мол, там еще стили? в советском кино должен торжествовать один стиль, один метод — социалистический реализм! Однако статьи «либералов» не просто доказывали, но еще и ловко формулировали «для начальства», что в рамках «основополагающего» метода вполне допустимы разнообразнейшие приемы и краски. Реабилитировался даже т. н. «живописный стиль», вокруг проявлений которого разгорелся сыр-бор после памятной статьи **Блеймана**.
Когда украинское руководство принялось уничтожать фильм **Ивана Миколайчука** *Вавилон XX*, усмотрев в нем влияние зловредной «поэтической школы», **Сурков** неожиданно взял под защиту этот, казалось бы, чуждый для него фильм, публикуя восторженную статью **Сергея Тримбача**.[32] Цель была достигнута: «опальный» фильм приобрел респектабельную окраску.
Завидное чутье на талант помогло **Суркову** собрать редакцию, каждый из членов которой был индивидуальностью, а все вместе составляли сообщество единомышленников. В 1970-е гг. здесь работали люди разного жизненного опыта и возраста: **Ефим Левин, Владимир Ишимов, Елена Стишова, Людмила Донец, Нина Зархи, Лев Карахан, Татьяна Иенсен, Петр Шепотинник**... Особая заслуга **Суркова** — привлечение в журнал молодых авторов: здесь начинали печататься **Андрей** и **Елена Плаховы, Сергей Лаврентьев, Евгений Марголит** и многие другие. «Теоретический» блок журнала был, пожалуй, более основательным, чем в 1960-е гг. Разумеется, публиковались материалы из на удивление «бездонного» наследия **Эйзенштейна**[33], «Глубокий экран» и «Пространство трагедии» **Козинцева**[34]. Статус одного из создателей экранной «ленинианы» позволял **Юткевичу**, эрудиту и ценителю современной живописи, предаваться на страницах «ИК» весьма вольным искусствоведческим изысканиям — скажем, о «коллаже», который в СССР обычно «проходил» по ведомству «загнивающего искусства Запада». И, разумеется,

Сурков не мог позволить себе не публиковать работы боготворимого им **Тарковского** — да еще в период его опалы.[35] Обычно они затискивались куда-нибудь в «нейтральную» рубрику, снабжались нарочито казенным заголовком (так, материал о работе над *Сталкером* озаглавлен на манер передовицы «Правды» — «Перед новыми задачами»[36]), да и набирались порой мелким шрифтом. «Рецензионным блоком» журнал, увы, похвалиться не мог. Здесь осторожничали, учитывали иерархию, благоговели перед авторитетами, подтасовывали мнения, окутывали простые мысли словесным туманом... Авторы журнала владели искусством намека, недоговорки и аллегории не хуже, нежели иные экранных дел мастера. Иные знаменательные ленты вообще не рецензировались. Невероятно, но при всей любви редакции к **Тарковскому** на страницах «ИК» не было рецензий на фильмы *Зеркало* и *Сталкер*. Молчанием обойдены и *Пастораль* **Отара Иоселиани**, *Познавая белый свет* и *Среди серых камней* **Киры Муратовой**.

Но «прорывы» были и здесь. Они в основном касались того философского кинематографа, приверженцем которого был сам **Сурков**. Так, предметом его непосредственной, почти детской радости была обширная статья **Карахана**, с необычной для тех лет глубиной анализирующая фильм **Юрия Норштейна** *Сказка сказок*.[37]

Сурков был опытным игроком «на идеологическом поле». Тем более странными выглядели его промахи: необычно резкая статья об **Анджее Вайде**, включившемся в политическую борьбу на стороне профсоюза «Солидарность».[38] Статья была абсолютно не нужна советскому руководству — власти решили предельно скупо освещать события в Польше, чтобы примером неповиновения не возбуждать умы советских трудящихся.

Сурков был снят с должности главного редактора «ИК» в 1982 г. Формальным поводом для этого послужил отъезд его дочери за границу, что в глазах советской номенклатуры всегда было признаком «идейной неблагонадежности». Но, думается, его редакторская судьба была предрешена: на общем фоне угнетающей посредственности партийной номенклатуры его фигура была вызывающе неординарна. Вышестоящие чиновники не могли не чувствовать тайного презрения, которое он к ним испытывал.

Пришедший на смену **Суркову** новый главный редактор **Армен Медведев** в целом продолжил «линию» своего предшественника — однако ему не повезло: годы его руководства журналом пришлись на самое глухое, позднезастойное время, когда ослабевшая идеология оказалась в руках ретроградов тем более ревностных и непримиримых, чем дальше они были от искусства.[39] Сменивший **Медведева Черепанов** был именно из этого племени — журнал в эти несколько лет даже макетом, шрифтами и иллюстрационным материалом (не говоря уже о текстах) уже ничем не напоминал прежний «ИК».

Настоящим «прорывом» в работе «ИК» стала перестройка. Уже в 1986 г. здесь было отменено понятие «запретные темы». Стало возможным анализировать фильмы без оглядки на прошлые заслуги режиссеров[40]; стало возможно писать о ростках националистических тенденций в отечественном кино[41]; не только упоминать, но и анализировать ранее запрещенные фильмы; воздавать почести **Тарковскому** и без препон обращаться к его наследию. Вскоре в журнале появятся статьи молодых теоретиков, историков кино и кинокритиков **Михаила Ямпольского**, **Александра Тимофеевского**, **Сергея Добротворского**, **Вячеслава Шмырова**, **Виктора Матизена**, **Татьяны Москвиной**. Структуралистские исследования и исторические изыскания будут соседствовать здесь с художественной игрой. Цветные вклейки журнала украсят репродукции веселого «соц-арта», непочтительного к «священным коровам» навсегда, казалось, почившей идеологии. Покажется, что царство безбрежной свободы, этакая художественная вольница 1920-х гг. — за углом.

Другим художественным ориентиром перестройки становится, конечно, *Покаяние* **Абуладзе**. Легализация этого фильма позволит говорить об исторических трагедиях советского прошлого без привычных умолчаний и эвфемизмов. Гласность, достижение и оружие демократии, вызовет невольный «побочный эффект»: критики, особенно молодые, наперебой примутся отыскивать пропаганду «сталинизма» в фильмах советских классиков. Как бы реакцией на подобный «демократический» экстремизм со страниц «ИК» прозвучит трезвый голос **Соловьевой**, в 1987 — 1988 гг. опубликовавшей здесь едва ли не лучшие свои тексты.

Страна стоит на пороге журнального «бума», и «ИК», под руководством нового главного редактора, либерала **Константина Щербакова**, будет, как и все, бороться за читателя. Отсюда — «полочные» публикации (статей, сценариев, прозы); постепенное размывание тематических рамок. Все дальше от собственно кинематографа — к политике (в период горбачевских реформ, всеобщего пафоса и увлеченности «демократизацией»); к т. н. «культурологии» (после путча, в раннеельцинский период, когда кинематограф будет давать все меньше пищи для размышлений — в отличие от новой живописи и новой литературы, а также новейших западных течений в философии); к социологии и телевизионной критике (во второй половине 1990-х гг., когда на повестке дня остро встанет

вопрос элементарного выживания журнала). По сути дела, история журнала «Искусство кино» будет, как и в прежние годы, повторять и отражать процессы, происходящие в стране. Являясь, как и в прежние годы, помимо прочего, и документом своей эпохи.

Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] «12 июня 1986 г. на заседании секретариата СК состоялось обсуждение работы редколлегии журнала «Искусство кино». Журнал и его главный редактор Юрий Черепанов были подвергнуты серьезной критике. Отмечалось, что критика на страницах журнала носила комплиментарный характер, обслуживала амбиции отдельных мастеров, поддерживала фильмы не за их художественные качества, а за важность темы или за положение, которое занимает в кино тот или иной режиссер». (**Из дневника Александра Камшалова**)

[2] Эйхенбаум Б. «Женитьба» Гоголя на экране//ИК. 1936. № 3.

[3] Гинзбург С. Гоголь, отраженный в луже//ИК. 1936. № 4.

[4] Сумбур вместо музыки//Правда. 1936. 28 января.

[5] Эйзенштейн С. О строении вещей//ИК. 1939. № 6.

[6] Пудовкин В. Реализм, натурализм и система Станиславского//ИК. 1939. № 2.

[7] Шкловский В. О жанрах «важных» и «не важных»//ИК. 1933. № 3.

[8] Балаш Б. К проблеме киностиля//ИК. 1933. № 3.

[9] Цехановский М. Живопись и фотография//Пролетарское кино. 1931, № 4; 1932, № 19-20.

[10] Цехановский М. Мультипликация//Советское кино. 1934. № 1.

[11] Юренев Р. Журнал возродился и... выжил//ИК. 2001. № 2.

[12] Вирта Н. Сталинградская битва//ИК. 1949. № 5-6.

[13] Ростовцева И. За творческую разработку вопросов истории советского кино//ИК. 1952. № 1.

[14] Маслов Д. Человеконенавистническая пропаганда//ИК. 1952. № 3.

[15] Фрейлих С. Право на трагедию//ИК. 1956. № 12.

[16] Некрасов В. О словах простых и великих, или Слова великие и простые//ИК. 1959. № 5.

[17] Соловьева И., Шитова В. Евангелие от Матфея//ИК. 1967. № 5.

[18] Аннинский Л. Без надежды//ИК. 1966. № 12.

[19] Свободин А. Наш бог – бег//ИК. 1966. № 2.

[20] Свободин А. «Анна Каренина». Тридцать лет спустя//ИК. 1968. № 4.

[21] Урусевский С. О форме//ИК. 1966. № 2.

[22] Параджанов С. Вечное движение//ИК. 1966. № 1.

[23] Тарковский А. Запечатленное время//ИК. 1967. № 4.

[24] Кутар Р. Дневной свет//ИК. 1966. № 7.

[25] Ионеско Э. Гнев//ИК. 1966. № 9.

[26] Зоркая Н. Вокруг картины «Июльский дождь»//ИК. 1968. № 2.

[27] Позиция... но какая?//Огонек. 1968. № 17.

[28] Критика... но какая?//ИК. 1969. № 1.

[29] Зоркая Н. 50-е. Две неравные половины//ИК. 2001. № 1.

[30] **Евгений Сурков** не работал в «Правде», но для **Григория Козинцева** это слово было из ряда нарицательно-презрительных.

[31] Блейман М. Архаисты или новаторы?//ИК. 1970. № 7.

[32] Тримбач С. Корни и крылья//ИК. 1980. № 6.

[33] Эйзенштейн С. О строении вещей//ИК. 1936. № 6; О стереокино//ИК. 1948. № 2; Рождение фильма//ИК. 1950. № 4; Мысли о рождении советского кино//ИК. 1952. № 11; Пушкин и кино//ИК. 1955. № 4; Творческая лаборатория режиссера//ИК. 1957. № 2; Que viva Mexico//ИК. 1957. № 5.

[34] Козинцев Г. Голубой экран//ИК. 1966. № 4, 5, 10, 11. 1967. № 1, 9, 1969. № 4; Пространство трагедии//ИК. 1971. № 7-10; 1972. № 1, 4, 6, 8, 11; 1973. № 1.

[35] Тарковский А. Запечатленное время//ИК. 1967. № 4; Белый день//ИК. 1970. № 6.

[36] Тарковский А. Перед новыми задачами//ИК. 1977. № 7.

[37] Кстати, ничто не мешало ее публикации: для кинематографического руководства фильм **Юрия Норштейна** был каким-то «мультиком», а из сложной вязи рассуждений критика оно вряд ли поняло, что фильм рассматривается с религиозных позиций.

[38] Анджей Вайда: Что дальше?//ИК. 1981. № 10.

[39] Впрочем, именно в этот период на страницах «ИК» **Андрей Плахов** взял под защиту опального режиссера **Александра Сокурова** (ИК. 1985. № 5).

[40] Рассадин С. ...Долг, завещанный...//ИК. 1987. № 1.

[41] Марченко А. Когда бы не было так грустно//ИК. 1986. № 11.

январь 6

Конфликтная комиссия рекомендует выпустить на экран фильм Александра Алова и Владимира Наумова «Скверный анекдот»*. Однако общий тон дискуссии на заседании секретариата носит по отношению к фильму едва ли не более негативный характер, чем 20 лет назад

История мытарств *Скверного анекдота* — одна из самых парадоксальных и печальных «рифм» перестройки с «оттепелью». В 1966 г. журнал «Советский экран» успел даже отрецензировать снятый по рассказу **Федора Достоевского** фильм, однако в прокат он так и не попал. Серия беспрерывных обсуждений на различных уровнях (худсовет объединения, худсовет «Мосфильма», собрания историков литературы, писателей, философов, двухдневная дискуссия в СК СССР) привела к ожидаемому результату: авторам были предписаны многочисленные поправки, часть из которых они категорически отказались принять. Официальных документов, запрещающих выход фильма, не появилось. Тем не менее, *Скверный анекдот* стал первенцем «полки» брежневского периода.

Замысел вызывал подозрения еще на уровне сценария, который на первом же обсуждении в ГСРК рекомендовали тщательно отредактировать, «чтобы предотвратить возможность каких-либо современных аллюзий». Крамолой отзывался сам сюжет **Достоевского**: генерал с репутацией либерала, вдохновившись винными парами и духом идущих в стране реформ, решил вдруг показательно побрататься с «народом» — благое намерение, как известно, обернулось гнусным конфузом.

Судьба демократических реформ 1960-х гг. слишком уж перекликалась с реформами поры «оттепели», которые после снятия **Никиты Хрущева** постепенно сворачивались. Надежды на тщательную редактуру «острокомедийного по жанру» фильма[1] потерпели полный крах. Фильм оказался гротескным, мрачным и необыкновенно злым портретом «реформирующейся» России. Даже у самых лояльных зрителей эта кинофреска, исполненная яростного отчаяния, вызывала оторопь. Завивающаяся немыслимыми спиралями, заходящаяся в угарном танце, кривляющаяся, гогочущая, бесформенная многоголовая и многорукая масса, составившая, казалось, саму плоть фильма, — напоминала кошмарное наваждение. И в то же время — тут-то и пряталась главная крамола картины — пугала своей узнаваемостью. В блистательной массовке этого русского каприччо мелькал офицерский эполет, пенсне эмансипированной девицы, клетчатый жилет «независимого» журналиста. Непроницаемое лицо одного из гостей — с поджатыми губками и поблескивающим моноклем — превращало его в образ «недреманного ока», известно какому ведомству служащего. И сам либеральный генерал с его фарсовым прекраснодушием был здесь плоть от плоти гнусного, копошащегося ада, из которого нет исхода.

На съемках фильма *Скверный анекдот*

Найти повод предъявить фильму претензии не составило труда: гуманисты от цензуры возмутились нехваткой в фильме «человечности» – уж больно несимпатичны оказались в нем «униженные и оскорбленные». Главный редактор ГСРК **Евгений Сурков** разглядел в картине тлетворное влияние **Франца Кафки** – антигуманизм и неверие в человека. В устах главного киноцензора страны это звучало в те времена как приговор – окончательный и не подлежащий обжалованию.

Однако и 20 лет спустя решение конфликтной комиссии выпустить фильм на экран новый секретариат встречает без энтузиазма. Несмотря на горячую поддержку картины, высказанную историком кино **Лилией Маматовой** (которая, однако, признает пессимистический «сверхответ» картины «исторически неверным», а горечь авторов оправдывает тягостной атмосферой конца «оттепели»), **Семеном Фрейлихом**[2] и некоторыми другими участниками заседания, общий тон обсуждения 1987 г. не оставляет сомнений: картину не «реабилитируют», а, скорее, «амнистируют за давностью преступления»[3].

Печальные истины фильма оказываются так же неприятны реформаторам перестройки, как когда-то либералам-шестидесятникам и партийным «генералам» [4].

Парадокс картины в том, что в перестройку она становится еще более актуальной, чем при ее создании. Парадокс истории – в том, что злая сатира об иллюзиях власти и иллюзиях интеллигенции выпускается как раз тогда, когда эти иллюзии наиболее сильны, и выпускается теми людьми, которые эти иллюзии разделяют.

Окончательное решение о выходе картины на экраны принимается на самом верху при деятельном участии симпатизирующего Наумову **Александра Яковлева**. В июле 1987 г. коллегия Госкино решит выпустить фильм тиражом 350 копий, и, согласно документам, он выйдет на экраны, собрав 1,1 миллиона зрителей[5].

Любовь АРКУС, Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] Творческое объединение пообещало, что в *Скверном анекдоте* (по жанру – острокомедийном фильме с участием звезд отечественного кино – **Игоря Ильинского, Фанны Раневской, Ростислава Плятта**) будет крайне ограниченное число действующих лиц, всего три декорации (причем 70 % действия будет происходить в одной декорации), а съемочный период составит 2-3 месяца. Для руководства «Мосфильма» это оказалось предложением, от которого невозможно отказаться, – чтобы уравновесить ряд уже запущенных дорогостоящих фильмов в плане 1965 г., ему были крайне необходимы дешевые проекты.

[2] «Эта картина о том, что стоит на пути нашего общества, что заложено глубоко в российском характере. По существу, и этот генерал, и эти люди на свадьбе – одно и то же лицо. Это две стороны одной медали. Если мы сегодня тоже этого не поймем, то не поймем ничего в нашей действительности и будем бороться с Павленком, но не будем бороться с тем, что в нас глубоко сидит: на студиях, на заводах, на предприятиях и т. д. (...) Мне больно слышать, что мы сегодня опять будем ставить вопрос, выпускать или не выпускать картину. Саши Алова уже нет, он оттуда ждет нашего суда. Стыдно мне слушать эти разговоры». **(Из выступления Семена Фрейлиха на заседании СП СК)**

[3] «Оба эти обсуждения были настоящим «Скверным анекдотом». И тогда, в 1966 г., и теперь я находил среди участников всех героев Федора Михайловича. Но если во время обсуждения 1966 г. никто не говорил, что картину нельзя выпускать, то в 1987 г. были и такие речи. Я думаю, хотя не знаю наверняка, что и сам Климов не хотел выпускать эту картину. Причины можно только предполагать. На V съезде я впервые оказался в Президиуме и выразил известную долю скепсиса по поводу происходящего. Буча поднялась, будь здоров. Может, и это как-то повлияло. Запретить выпуск Климов, конечно, не мог, но в его силах было откладывать и оттягивать окончательное решение, что он и делал всеми доступными способами. В самом начале заседания он заявил: «Мы должны были собраться на 2-3 месяца раньше. Но Камшалов сообщил, что Наумов собирается внести в картину поправки, и по этой причине мы отложили обсуждение». Естественно, это была откровенная ложь: если мы с Аловым тогда, в1966 г., не сделали этих поправок, неужели я стал бы делать их теперь, для этого собрания? Само это обсуждение было просто формальным поводом, чтобы поиздеваться над картиной, но повлиять оно уже ни на что не могло: перестройка, как-никак». **(Из интервью с Владимиром Наумовым)**

[4] «Какая власть ни наступает, «Скверный анекдот» не ко двору: говорили, что герой Евстигнеева похож на Хрущева, потом – на Брежнева, в 1987 г. – на Горбачева. Сейчас, думаю, сказали бы, что он вылитый Путин: либеральный генерал ведь все время повторяет «строгость, строгость, строгость...». **(Там же)**

[5] «Картина не вышла, а «выползла» на экран. Ничего того, что написано в документе Камшалова, – печати копий, широкого проката – мне кажется, не было. Возможно, показывали где-то в провинции, но мне ничего об этом не известно». **(Там же)**

январь 7

В московском кинотеатре «Россия» начинают показ единственной копии фильма Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?»*.

Фильм латышского документалиста **Юриса Подниекса** *Легко ли быть молодым?* производит эффект бомбы, разорвавшейся в нужное время и в нужном месте. Расположившись примерно между уже прогремевшим *Плюмбумом...* (1986) и еще не вышедшим *Курьером* (1987), фильм становится первым документальным представителем одного из самых важных перестроечных жанров: «проблемного» фильма о молодежи. На смену давно устаревшим

Впервые в истории документального кино в кассы выстраиваются километровые очереди. Название фильма быстро и надолго входит в обиход перестроечной прессы: редкий заголовок газетной и журнальной «проблемной» статьи не начинается со слов «легко ли быть...»

лозунгам пришло время судьбоносных вопросов – «кто виноват?», «что делать?» и сакраментального «кому на Руси жить хорошо?». В этом вечном ряду возникает новый, запущенный в оборот «за день до», в 1984 г., – «Смотрите, кто пришел?». Наступает период поиска ответов на эти «вечные вопросы» и искательного заглядывания в глаза новому поколению.
Диапазон ответов чрезвычайно широк: гнев сменяется на милость, чувство вины переходит в плохо скрываемую агрессию, но возобладает надо всем прежде всего страх, происходящий от непонимания и нежелания мириться с инаковостью, непохожестью, недоступностью. Вопрос **Подниекса**, звучащий с легким прибалтийским акцентом и отстранением, конечно, столь же риторичен. Но безусловной заслугой режиссера является попытка (хотя бы именем, данным фильму) воспарить над узко-социальным контекстом: над временем и местом, над вчерашними «застойными явлениями» и сегодняшним «ветром перемен». Куда бы он ни задул, этот ветер, и какую бы грязь ни поднял на поверхность со дна душ – быть молодым не легко нигде и никогда, ни в каких благополучных странах и ни в какие благословенные времена.
Составляя свою мозаику из конкретных примет реальности середины 1980-х гг., **Подниекс** ненавязчиво выделяет именно те мелкие ее фрагменты, которые позволяют выйти к размышлению о фундаментальных жизненных категориях, о молодости как таковой. Так, начавшись как жесткое, аскетичное исследование одного «преступления» и последовавшего затем судебного «наказания», – история ломает демаркационные линии сюжета, выходит в безбрежное и необозримое пространство онтологических вопросов, преследующих человечество на протяжении всей истории его существования. Туго затянувшийся конфликтный клубок **Подниекс** предпочитает распутывать не торопясь, по отдельной ниточке-монологу – рифмуя, сцепляя и сталкивая между собой разные судьбы, поступки, эмоции и темы. «Свобода» и «Долг», «Семья» и «Вера», «Война» и «Мир», и в конце концов «Любовь» и «Смерть». Вопросы «зачем жить?» и «за что умирать?» заслоняют непритязательную молодежную экзотику. Однако именно этого, вневременного и внесоциального смысла, который станет внятным и главным позже – сейчас, в 1987 г., никто не замечает. Наибольшее внимание привлекает все же социальная доминанта картины.
Прежде всего, всех изумляет появление на экране новых персонажей – «афганцев», «неформалов», панков. А также не верящих в идеалы старших «циников», утверждающих материальный достаток в качестве базовой ценности (чуть позже к ним присоединятся непременные наркоманы и проститутки, пока их, в свою очередь, не сметет экранный антагонизм «новых» и «старых» русских).
Подниекс, проведя зрителей по незнакомому им прежде маргинальному миру молодежной субкультуры, не ограничивается вечно актуальной темой «отцов и детей», а весьма прицельно ударяет по нервным узлам уже потревоженного имперского подсознания – повальное лицемерие, Афган, наркомания, Чернобыль, крушение идеалов и т. д. «Русь, куда несешься ты?!» – этот ясно читающийся подтекст активно провоцирует публику и закономерно вызывает дискуссионную бурю, чудесным образом превращающую полуторачасовую документальную сагу в один из главных хитов перестроечного кинопроката. Откровением становится не только нехитрый, в общем, сюжет картины, повествующей о разгроме электрички участниками рок-концерта, но и сама интонация повествования – так советские документалисты еще не снимали. Непривычно свободный монтаж и камера, не возвышающаяся над фиксируемой жизнью, но участвующая в ней. Впервые после картины **Михаила Ромма** *Обыкновенный фашизм* (1965) неигровой фильм становится общественно-значимым событием, на равных конкурируя в кинотеатрах страны с картинами, снятыми в традиционно кассовых жанрах.

Легко ли быть молодым?

Дмитрий СУДАКОВ, Олег ЯСАКОВ

январь, 21

8

Открывается II Пленум правления СК. «Базовая модель» одобрена в целом. С этого момента ее основные положения должны вступить в силу

Первый послесъездовский рабочий Пленум посвящен самому главному – вопросу коренной и кардинальной перестройки всей системы кинематографии. Поначалу, как водится, Пленум подводит итоги. Статистика впечатляет: начиная с мая состоялось более 40 расширенных и рабочих заседаний секретариата, ряд конференций, творческих семинаров и встреч по профессиям. На них по пунктам обсуждены все жизненно важные вопросы, обозначенные **Элемом Климовым** тотчас после его избрания: по этим же пунктам намечены и стратегические, и тактические программы безотлагательных мер, контроль за осуществлением которых ведется секретариатом. Но это, как считает **Климов**, само собой разумеется. Главная задача нынешнего собрания – принять

окончательно (т. е. привести в действие) «базовую модель», все основные положения которой были обкатаны на предварительных обсуждениях.

Климов, со свойственным ему максимализмом и горячностью, заявляет в преамбуле, что реальными признаками кризиса отрасли стали процветающие в кинематографе цинизм, делячество, коррупция, гниение «духовной ветви» кинематографа, отсутствие дееспособного молодого поколения. Только коренная ломка может изменить существующее положение вещей. **Климовым** провозглашается необходимость «новых форм» кинематографического устройства и предлагается план кардинальных преобразований. На смену прежней системе (государственное планирование, централизованное распределение бюджетных средств, диктат темплана, атавизмы цензуры и контроля за творчеством) должны быть введены жесткие экономические механизмы: «хозрасчет, самоокупаемость и свобода основных творческих и производственных звеньев»[1].

Александр Камшалов, проанализировав ситуацию в кинопрокате, заявляет, что в условиях хозрасчета «все киностудии страны стали бы убыточными», так как их фильмы не окупаются, и они «живут за счет проката зарубежного кино»[2]. Он называет объективные причины падения кинопосещаемости: конкуренция (индустрия досуга расширяется), демографический спад (самая активная молодая аудитория сократилась на десять миллионов), низкий уровень сервиса, преобладание больших однозальных кинотеатров, значительно сужающих выбор репертуара. Из 5000 действующих кинотеатров двузальных – чуть более 12 %, из них менее 1 % – трех-четырехзальные. Реорганизация киносети (в частности реконструкция кинотеатров, создание многоцелевых центров досуга) государству не по карману. Несмотря на заявление **Камшалова** о том, что Министерство и секретариат «твердо и прочно сели за один стол», его выступление во многом ставит под сомнение важнейшие положения доклада **Климова**. Из речи министра явствует, что засилье «серых фильмов» в репертуаре – не главная, и уж во всяком случае, не единственная причина нынешнего положения дел в кинематографии; что будущее не внушает оптимизма и экономическая самостоятельность при отсутствии государственной поддержки вряд ли возможна.

В речи **Климова** – многолетние чаяния, многим понятный (хотя не всеми разделяемый) пафос, конкретный план дальнейшего выживания и уверенность в том, что оное выживание возможно. Министр, не в пример лидеру сообщества, сух, лапидарен, прагматичен, апеллирует к цифрам и фактам, не располагающим к оптимистическому взгляду на вещи.

Несмотря на то, что план **Климова** (то есть разработанный проект т. н. «базовой модели») не встречает единодушной поддержки у собравшихся, Пленум одобряет «основные принципы и направления перестройки кинопроизводства и проката фильмов», уточнив в окончательной резолюции, что переходный период займет 4-5 лет. Так «базовая модель», любимое детище либеральных реформаторов, главный итог революционного года, получает статус документа и становится руководством к действию.

«Базовая модель» в дальнейшем будет восприниматься как попытка реализации прекраснодушных мечтаний кинематографистов-шестидесятников, далеких от грубых экономических реалий. На ее разработчиков возложат ответственность за все, что случится с отечественным кинематографом, – она будет повинна и в развале системы кинопроката, и в ухудшении качества кинообразования, и в снижении уровня дебютов, и в деградации среднего творческого звена (при отсутствии подготовки новых кадров), и в частичной утрате материально-производственной базы. На самом же деле, «базовая модель», спроектированная авторами в расчете на переходный период, для 1987 г. является документом куда более осмысленным и осторожным, нежели иные государственные программы глобального масштаба.

В этом уникальном документе эпохи соединяется нарождающийся прагматизм с исчезающим романтизмом. Безусловно, максимализм самой программы, нежелание учитывать социально-экономический контекст, в котором существует кинематограф, неизбежно и напрямую от этого контекста зависящий – сделают ее слишком уязвимой и шаткой в условиях нестабильности и кризиса. Причины тех масштабных бедствий, что обрушатся на кинематограф в ближайшее время, будут вовсе не в достоинствах или недостатках «базовой модели», а в тех объективных социально-экономических процессах, которые охватят вскорости всю страну и отзовутся необратимыми последствиями не только в кинематографе, но и во всех сферах общественной жизни.

Ирина ПАВЛОВА

примечания

[1] Из стенограммы II Пленума правления СК СССР.

[2] Там же.

январь, 30

Умерла Верико Анджапаридзе*

9 В кино она не исполнила великих ролей: ни бабушку из *Трудного счастья*, ни старову вдову, ни Мариам из *Прерванной песни* – почти любую из героинь, сыгранных ею за шестьдесят лет, таковым титулом время не одарило по праву. Но она была великой актрисой. Прощаясь, мы обычно щедры на посмертные регалии, нам никогда не жаль проводить этим словом человека талантливого, обаятельного, популярного, любимого. Мы разменяли само это слово на медяки точно так же, как разменяли на заголовки перестроечных передовиц последнее вопрошание ее старухи-странницы из *Покаяния*. Однако это не эпитет, а свыше данное право – право на величие. У **Верико Анджапаридзе** было такое право. Что значит великая актриса без великих ролей? Это значит – великое присутствие. Это необыкновенное, чрезвычайное сочетание богом данной мощи и изысканной обольстительности, тайны, которую нельзя самому высказать, а также судьбы и породы. Совершенно неважно, каких она была кровей – из князей ли, нет ли. Но она была царственна. Царственность – не надменность и не спесь, а легкость прежде всего. Царица не шествует в мантии, ею шурша: так ведет себя актриса, царицу изображающая, но не она сама. Для нее же мантия была всего лишь обычным платьем, если не домашним, то просто вечерним. **Верико** была сказочно хороша, в каждом движении; собою хороша, не ролью. Предельно неподробная актриса, чей жест – движение не пальцев, но плеча. Потому так удавались ей в театре трагические роли. Трагедия лишает подробности смысла, они становятся орудием судьбы – как платок Дездемоны, как ядовитая змея Клеопатры. В спектакле «Дама с камелиями» ее героиня принадлежала полусвету в том смысле, что не принадлежала ни тьме, ни свету. Она была над и вне. **Владимир Немирович-Данченко** сказал ей после спектакля: «Я увидел тебя наконец, на старости лет. Таким я бы при жизни памятники ставил». Ретроспективно угадывается высшая необходимость в том, чтобы во времена, когда страну перемалывали в мелкую крупу, явилась ей, стране, именно такая актриса. Такого масштаба, таких пропорций. **Верико** принадлежала стране, чья интеллигенция была расстреляна, и была женой **Михаила Чиаурели**, человека, который служил тем, кто расстреливал. Режиссера, начинавшего с забавных шутовских фильмов и назначенного на роль главного церемониймейстера тоталитарного эпоса. Она сыграла у него во второй серии *Падения Берлина*, она исполнила одну из главных ролей в его *Георгии Саакадзе*, поставленном по личному указанию вождя; ради нее раздвинули створки «железного занавеса», отпустив ее на съемки в Албанию; ее трижды награждали Сталинской премией, четырежды – орденом Ленина; ее сделали Героем Соцтруда. Последняя роль в *Покаянии*, последняя реплика в последнем фильме уже накренившейся империи – финал, достойный пьесы шекспировского масштаба. Но царственность – это еще и приятие выпавшей судьбы.

Верико Анджапаридзе

Инна СОЛОВЬЕВА
(литературная запись Елены ПОДОЛЬСКОЙ)

февраль, 14

В Москву для участия в форуме «За безъядерный мир, за выживание человечества» прибыли звезды мирового кино

10 В шумной внешнеполитической кампании по пропаганде «нового мышления» и «мирных инициатив» московский форум становится одной из наиболее громких акций. Элита мировой науки, бизнеса, искусства, общественные и религиозные деятели, соблазненные возможностью приобщиться к неведомой им жизни за упавшим «железным занавесом», собирается в столице бывшей «империи зла». Представительное сообщество украшают также и VIP-персоны мира кино – **Грегори Пек**, **Марчелло Мастроянни**, **Джан Мария Волонте**, **Максимилиан Шелл**, **Клаус Мария Брандауэр**, **Милош Форман**, **Марина Влади**, **Клаудиа Кардинале**, братья **Тавиани**, **Мринал Сен**, **Ханна Шигула**. Высокие гости объясняются советской прессе в любви к «perestroyka» и «glasnost», советская пресса умиляется ломаному русскому высоких гостей и отечески журит антигероя форума, актера **Криса Кристофферсона**, которого угораздило в преддверии форума сняться в телесериале *Америка*, «извращающем наш облик, наши намерения». Анализируя причины, толкнувшие **Кристофферсона** на «компромисс с совестью», журналисты из страны всеобщей занятости говорят об угрозе безработицы: она-де живет в подсознании каждого американского киноактера и обретает масштаб паранойи.

Пройдет совсем немного времени, и многие наши звезды, калибром покрупнее **Кристофферсона**, забудут о разборчивости. Еще быстрее будет утолено любопытство таможних звезд к «russian exotica», и Москва перестанет представлять для них какой бы то ни было интерес – в отсутствие интереса коммерческого, поскольку продвижение фильмов на мировой рынок происходит, как известно, далеко от Москвы.

Тенгиз Абуладзе и Милош Форман

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

февраль, 26 11

Сергею Параджанову* торжественно возвращают членский билет Союза кинематографистов СССР

Из Союза кинематографистов **Сергея Параджанова** тихо исключили 1 августа 1974 г. По сути, это исключение было всего лишь чистейшим соблюдением бюрократической формальности. История опалы началась уже во время работы над *Киевскими фресками*. Затем, не выдержав настырного вмешательства цензуры в работу над *Цветом граната*, он отказался монтировать картину и покинул «Армен-фильм». Работу завершил **Сергей Юткевич**. 15 лет **Параджанов** был лишен возможности снимать, он писал сценарии – «Ара прекрасный», «Интермеццо», «Дремлющий дворец» («Бахчисарайский фонтан») и «Сказки Андерсена» – и ни один из них не был принят к производству.

17 декабря 1973 г. **Параджанова** арестовали в Киеве по сфабрикованному и унизительному обвинению. На киностудии им. Довженко в срочном порядке провели партсобрание с соответствующей повесткой дня. Киевскую квартиру режиссера конфисковали. В 1974 г. **Параджанова** осудили на 5 лет заключения в лагере строгого режима и включили в контингент зэков, которые обычно не возвращаются на волю.

За его освобождение боролись братья **Шенгелая**, **Софико Чиаурели**, **Юрий Никулин**, **Виктор Шкловский**. Самой активной защитницей режиссера стала легендарная **Лиля Брик** – она нашла адвоката, вместе со **Шкловским** обратилась за помощью к Католикосу всех армян, а побывав во Франции (на выставке **Владимира Маяковского**), поведала о **Параджанове** зарубежной прессе. Это благодаря ее заботам в Марселе возникло «Общество освобождения Параджанова». **Брик** уговорила **Луи Арагона** приехать в Москву (возмущенный процессом над **Юлием Даниэлем** и **Андреем Синявским** и вводом советских войск в Прагу **Арагон** уже много лет не посещал СССР) и принять орден Дружбы народов, чтобы встретиться с **Брежневым** и попросить об освобождении **Параджанова**. Благодаря вмешательству **Арагона** режиссер вышел из лагеря в конце 1977 г.

Он вернулся в Ереван, где хотел снимать «Ара Прекрасного». Однако в съемках новой картины **Параджанову** отказали, и он переехал в Тбилиси. Там 11 февраля 1982 г. режиссера снова арестовали, предъявив на сей раз обвинение в спекуляции. **Белла Ахмадулина**, **Резо Чхеидзе**, **Эльдар Шенгелая** и другие защитники **Параджанова** обратились к **Эдуарду Шеварднадзе** с просьбой назначить условную меру наказания. Режиссеру дали 5 лет условно и освободили в зале суда, но он настаивал на аресте, чтобы передать заключенным записки и деньги от родственников. Только через 11 месяцев он вышел на свободу. **Андрей Тарковский**, уже уехавший к тому времени в Италию, заявил в интервью западной прессе, что знает лишь одного режиссера в СССР – **Параджанова**. Освобожденному режиссеру, при условии, что он будет работать в соавторстве с **Додо Абашидзе**[1], разрешили снимать *Легенду о Сурамской крепости*. Для властей все сложилось более чем удачно: *Сурамская крепость*... подоспела как раз к началу перестройки, и Западу, озабоченному судьбой борцов с советской цензурой, предъявили работающего, т. е. «благополучного» режиссера. Фильм включили в программу московского фестиваля 1985 г.[2] и представили на МКФ в Трое, где он получил спецприз жюри. От **Параджанова** снова будут ждать, что он умерит пыл и перестанет костерить власть на каждом углу. Он этих надежд не оправдает.

Сергей Параджанов

Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «ЦК КП Грузии выдвинул условие – Параджанову разрешали снимать «Сурамскую крепость» только в том случае, если в титрах будет фамилия Абашидзе как режиссера. Сам Абашидзе, человек очень порядочный, любивший Параджанова, ни на что не претендовал». **(Из интервью с Корой Церетели)**

[2] «Настоящими главными героями московского фестиваля стали два режиссера: Элем Климов и Сергей Параджанов. Еще в 1983 г. их имена были под запретом в Москве. Параджанов предложил на фестиваль свой новый фильм «Легенда о Сурамской крепости», анти-нарративный, имажинистский фильм в духе «Саят-Новы» и «Теней забытых предков» (возможно, Рейтер купит право показа этих кинолент)». **(Из статьи «СССР: Зори над Москвой-рекой», «Чинекритика». 1986, июль)**

февраль 12

Создана комиссия по творческому наследию Андрея Тарковского. Проект музея-квартиры в доме на Щипке

Работа комиссии[1] начинается с организации ретроспективы в ЦДК, приуроченной ко дню рождения **Андрея Тарковского**. В нее включают созданные за рубежом и впервые показанные в СССР *Ностальгию* и *Время путешествия*, фрагменты из *Заставы Ильича* **Марлена Хуциева** и *Сергея Лазо* **Александра Гордона**, где **Тарковский** сыграл эпизодические роли, *Московскую элегию* **Александра Сокурова** и документальные видеофильмы. В день рождения **Тарковского**, в рамках ретроспективы, впервые на Родине режиссера проходит официальная премьера *Жертвоприношения*. Как и на двухмесячных показах

«советских» фильмов **Тарковского** в московских кинотеатрах (в ноябре-декабре 1986 г.), на ретроспективе в ЦДК – необычный по тем временам аншлаг[2].

Вошедший в комиссию **Сокуров** предлагает создать музей в доме на Щипке (1-й Щипковский переулок, 26), где **Тарковский** прожил более четверти века[3]. Планируется, что часть дома будет отведена под квартиру-музей **Тарковского**, а часть – отдана под мастерскую **Юрия Норштейна**, к тому времени уже лишившегося помещения на «Союзмультфильме», а вместе с ним и возможности продолжать работу над многострадальной *Шинелью*. Однако, не обладая статусом юридического лица, комиссия не сможет повлиять на затянувшийся процесс реконструкции здания. Старый дом на Щипке разрушат почти до основания[4] – для капитального ремонта, а на возведение нового не хватит отпущенных средств.

Комиссия не сможет также опубликовать статьи и рабочие тетради **Тарковского**, права на которые принадлежат наследникам режиссера, запросившим космическую по тем временам сумму[5]. По тем же причинам неизданным на Родине останется «Мартиролог» **Тарковского**, а вместо восстановленной авторской версии *Страстей по Андрею* по телевидению и, впоследствии, на видеокассетах будет по-прежнему тиражироваться и демонстрироваться купированный советской цензурой вариант.

Андрей Тарковский

Дальнейшая деятельность комиссии ограничится организацией ретроспективы в рамках Московского МКФ и иных мероприятий, посвященных творчеству режиссера. Одной из последних крупных акций станет «круглый стол» во Львове в апреле 1988 г., где будет решено создать «Всесоюзное научное общество по изучению творчества Тарковского» – в него войдут и члены комиссии. К этому времени отечественные киноведческие издания опубликуют большую часть творческого наследия режиссера, а в Париже **Кшиштофом Занусси**, **Робером Брессоном**, **Мстиславом Ростроповичем** и **Ларисой Тарковской** будет основан Институт Тарковского. Несмотря на все усилия **Элема Климова** и **Марии Чугуновой**, филиал института не удастся открыть в Москве. К началу 1990-х гг. комиссия фактически прекратит свое существование.

Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] Возглавил комиссию **Элем Климов**. В нее вошли: **Ролан Быков**, **Паола Волкова**, **Нея Зоркая**, **Алла Гербер**, **Александр Кайдановский**, **Марьяна Кушнирова**, **Ольга Рерберг**, **Лариса Тарковская**, **Марина Тарковская**, **Маргарита Терехова**, **Александр Сокуров**, **Марианна Чугунова**, **Вадим Юсов**, **Олег Янковский**.

[2] «Народ говорил, что даже на Феллини таких очередей не было. Один старичок вспомнил, что такие очереди были, когда он был студентом». **(Из дневника Игоря Алейникова)**

[3] «Все уже давно смирились с тем, что дом на Щипке разрушен. А когда Сокуров снимал там «Московскую элегию», выяснилось, что он еще цел. Вокруг дома в то время был пустырь, «зона» – все вытоптано. А во дворе – нетронутая трава, березки, все зеленело... Для того, чтобы «пробить» идею в Москворецком райисполкоме, были подключены ударные силы: Быков, Янковский, Кайдановский. Дом был отдан под реконструкцию в ведение Кинофонда». **(Из интервью с Марианной Чугуновой)**

[4] «Все, к чему прикасался Андрей Тарковский, было уничтожено – в надежде на то, что дом построят заново». **(Там же)**

[5] «За издание «Запечатленного времени», дневников и сценариев нужно было заплатить 100 тысяч долларов, позже цена увеличилась: только за дневники попросили 150 тысяч долларов». **(Там же)**

март, 2

13

Марчелло Мастроянни в письме к Председателю Госкино Александру Камшалову сообщает о намерении Сильвии Д'Амико обсудить с ним проект совместного итало-советского фильма «Убийство Мэри Пикфорд». Проекту не суждено будет осуществиться. Копродукция в СССР по-прежнему под вопросом

Новый проект пока существует лишь на уровне идеи и называется «Убийство Мэри Пикфорд». Сюжет должен строиться вокруг визита **Мэри Пикфорд** и **Дугласа Фербенкса** в Москву, каковой визит действительно имел место в 1920-е гг. Убийство замышляют реакционные круги, не желающие сближения России и Америки. Предполагается, что съемки должны начаться уже в сентябре и что фильм будет ставить **Ираклий Квирикадзе** по сценарию, который он напишет в соавторстве с **Александром Адабашьяном** и **Сузи Чекки Д'Амико**.

Марчелло Мастроянни в письме к **Александру Камшалову** благодарит министра за приглашение на Московский кинофестиваль с *Очами черными*, и выражает надежду, что тот найдет возможность встретиться с продюсером **Д'Амико** и обсудить в деталях будущий проект.

В отличие от фильма *Очи черные*, на этот раз предполагается копродукция, что подразумевает двустороннее финансирование. Однако в это время

предприятия подобного рода еще сопряжены с целым рядом трудностей – практического и бюрократического толка. Для **Адабашьяна** и **Квирикадзе** копродукция означала бы двойной контроль (сценарий *Очей...* русские брали только на «консультацию», чтобы удостовериться в отсутствии очевидной крамолы). Все стадии этого проекта неизбежно курировались бы Совинфильмом: согласование сценария, подписание контракта, финансовый контроль, контроль над прокатом и т. д.

Съемки планируется провести в СССР силами российской группы. За исключением исполнителей двух главных ролей, в картине должны сниматься русские актеры. Все это не вызывает энтузиазма у итальянских инвесторов. Найти под этот проект деньги **Д'Амико** не удастся. Бюрократические рогатки, которые поджидают продюсеров в СССР на каждом шагу, являются для них непреодолимым препятствием. Как ни странно, из моды на «perestroyka», «Gorby» и «made in USSR» в 1986 – 1991 гг. не только не выйдет ожидаемого бума копродукций, но их количество нисколько не превысит нормы доперестроечного времени. Провести организационные реформы Госкино в этот момент не под силу – все вопросы международного сотрудничества по-прежнему курируются централизованно, соответствующими ведомствами. Копродукция станет нормой кинематографической жизни позже, в 1992 г., с либерализацией экономики и наступившим вслед за ней юридическим хаосом. Впрочем, золотой век сотрудничества российских режиссеров с западными продюсерами будет хоть и плодотворным (*Прорва* **Ивана Дыховичного**, *Чувствительный милиционер* **Киры Муратовой**, *Анна Карамазофф* **Рустама Хамдамова**, *Окно в Париж* **Юрия Мамина**, *Барабаниада* **Сергея Овчарова** и многие другие), но коротким. Амбициозность русских авторов и их нежелание соответствовать международным стандартам отношений в кинобизнесе окажутся для продюсеров препятствием не меньшим, нежели в свое время нелепые советские законы и установления, – так, от идеи сотрудничества с Россией откажутся мастодонты киноавторства **Марин Кармитц** и **Серж Зильберман**. Грядущие астрономические повышения расценок на студийные услуги сделают, помимо всего прочего, копродукцию с Россией коммерчески невыгодной – поэтому потеряют всяческий интерес к копродукции производители «трэша», например, Менахем Голан. К концу 1990-х гг., по сути, только в титрах фильмов **Никиты Михалкова** и **Александра Сокурова** будут значиться западные копродюсеры.

Марчелло Мастроянни

Любовь АРКУС, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

март, 3

На Берлинском Международном кинофестивале фильм Глеба Панфилова «Тема» получает «Золотого Медведя»

14 Первый мощный выход перестроечного кино на международную арену. Для многих наших кинематографистов – первый выезд на Запад. Первый номер фестивальной газеты открывается заголовком «Русские идут» – имеется в виду непривычно большое количество наших фильмов на кинорынке.

Русский акцент Берлинале-87 очевиден. Одним из главных героев фестиваля становится **Элем Климов**: в течение недели идет его авторская ретроспектива, подготовленная Немецкой академией киноискусства. Отрывки его двухчасового интервью транслируют все местные телеканалы и радиостанции, а фильм *Прощание* (1983) демонстрируется на церемонии закрытия Берлинале-87. В конкурс нами делегированы не один, но сразу два фильма – *Тема* **Глеба Панфилова** (1979) и *Скорбное бесчувствие* **Александра Сокурова** (1983). В символической перестроечной «связке» – и это характерный сюжет конца 1980-х гг. – оказываются «полочная» картина режиссера с именем и «новое советское кино», от лица которого выступает автор, неизвестный фестивальному истэблишменту.

Основная часть нашей делегации прибывает только в середине фестиваля, и **Андрею Плахову**, находящемуся здесь с самого начала, приходится буквально отбиваться от журналистов. Вместе с **Хансом Иоахимом Шлегелем** он дает по три-четыре интервью в день, отвечая на бесчисленные вопросы о «революции» в кинематографии СССР и о деятельности Конфликтной комиссии.

Сокуров по болезни не может приехать: на состоявшейся после конкурсного просмотра *Скорбного бесчувствия* пресс-конференции, где собирается множество журналистов, **Плахов** рассказывает о режиссере, который до сей поры являлся для официального советского кинематографа персоной нон грата. Фильм не получает наград, но провоцирует горячие споры. Пресса расходится в оценках: пять рецензентов называют фильм гениальным, трое – эпигонским. В числе хулителей – влиятельные немецкие критики, которые впоследствии будут гордиться тем, что открыли для мира сокуровский кинематограф.

Напротив, в отношении *Темы*, с самого начала считающейся главным претендентом на гран-при, Берлин единодушен. Вокруг картины поднят невероятный ажиотаж, ее автор постоянно находится в центре внимания журналистов.

Тема

Дебаты в жюри, которое возглавляет немецкий актер **Клаус Мария Брандауэр** и где от нас представительствует **Виктор Демин**, длятся непривычно долго. Но в результате, как и ожидалось, *Тема*, конкурировавшая с фильмами **Оливера Стоуна** (*Взвод*), **Клода Шаброля** (*Маски*), **Марты Месарош** (*Дневник для моих любимых*), получает «Золотого Медведя» (а также премию FIPRESCI и несколько наград от международных организаций). Кроме того FIPRESCI награждает показанный в «Форуме» *Зажженный фонарь* армянского режиссера **Агаси Айвазяна**. Приз UNICEF достается эстонским *Играм для детей школьного возраста* **Лейды Лайус** и **Арво Ихо** (смотр детского кино).
По вручении **Панфилову** «Золотого Медведя» проходит прощальный банкет. Гульба соотечественников продолжается до утра, толпа кочует из одного бара в другой, «Медведя» теряют где-то по дороге и находят только утром.
Денежную часть приза **Панфилов**, согласно действующему советскому закону, обязан будет передать в Госкино. Попытка **Александра Камшалова** добиться от Совмина отмены этой унизительной процедуры не увенчается успехом.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

март, 7

Умер Юрий Чулюкин*

15 Один из последних фильмов **Юрия Чулюкина** назывался *Как стать счастливым*. Для большинства его героев такого вопроса не существовало. У них всегда был припасен простой ответ: бороться и искать, найти и не сдаваться. И при том глядеть веселей, не хмурить лоб, улыбаться шире: ведь жизнь хороша, смерти нет, а счастье – есть, и оно в твоих руках.
Известно, что *Неподдающиеся* запускались по вполне «серьезному» сценарию, а благодаря **Чулюкину** получилась веселая комедия о том, что человека не изменить, если тупо вбивать ему в голову правильные установления: нет, надо действовать по-дружески, без нажима, с доверием – тогда все случится само собой. *Неподдающимся* публика обрадовалась; далее последовали *Девчата*, убеждавшие в том, что перевоспитывать нужно непременно любовью, и имели они успех колоссальный.
Его звёздой была **Надежда Румянцева**, пионерская Джельсомина с тугими косичками. Его призванием был легкий жанр, водевиль по-советски. Его временем был излет 1950-х гг.
Прошло всего несколько лет – и комедия о спортсменах-гребцах *Королевская регата*, где лучезарный оптимизм выплескивался за борт байдарки, уже выглядела неуместно бравурной и легкомысленной. Защищаясь от обвинений в «мелкотемье» и «верхоглядстве», **Чулюкин** эмигрировал было в героическую драму (*И на Тихом океане...*, *Родины солдат*), но славы там не стяжал. Единственной его удачей 1980-х гг. стала историческая сага *Поговорим, брат...*, где режиссеру удалось соединить лихую игру с советским пафосом, мир захватывающих приключений с миром стальной идеологии. Однако далее путем истерна **Чулюкин** не пошел. Он вновь – теперь уже без успеха – вступил в обмелевшую речку лирической комедии: снял фильм *Не хочу быть взрослым*. И простодушное это название говорило о желаниях и чувствах не только главного героя, маленького мальчика, но и его постаревшего автора, который когда-то нашел себя в залитых солнцем «оттепельных» временах.

Юрий Чулюкин

Александр ШПАГИН

март, 9

Александр Новиков* назначен ректором ВГИКа. Студенческая революция терпит поражение

16 Несомненной победой бунтующих студентов становится возвращение в институт **Ливии Звонниковой**. Отвоевывая позиции, педагогический коллектив в срочном порядке организует совместное заседание Ученого совета, партийного бюро и профкома ВГИКа. Путем открытого голосования собрание рекомендует Госкино СССР утвердить **Александра Новикова** в должности ректора[1]. Председатель Госкино незамедлительно подписывает соответствующий приказ. Однако студентам **Олегу Сафаралиеву** и **Петру Луцику** удается в кратчайший срок собрать более 200 подписей студентов под протестным письмом, что позволяет **Элему Климову** добиться от Александра Камшалова отмены собственного приказа.
23 апреля **Новикова** приглашают на расширенное заседание секретариата, где недвусмысленно «рекомендуют» отказаться от должности ректора[2]. Секретариат лоббирует кандидатуру **Сергея Соловьева**, представившего на том же заседании свою программу кардинальной реорганизации ВГИКа. **Соловьев** предлагает модернизировать систему преподавания и набора, дать студентам право выбирать мастера, ввести творческий

отчет мастерских перед правлением СК, привлекать к преподаванию ведущих режиссеров, сценаристов, операторов, художников и критиков, создать при ВГИКе кинотехникум для подготовки кадров второго звена (от помрежей до бутафоров) и преобразовать институт в Академию киноискусства, куда вошли бы аспирантура и экспериментальная производственная мастерская.

Опасаясь радикальных реформ **Соловьева**, педагогический коллектив ВГИКа встает на защиту **Новикова**[3], видя в нем «своего» человека, который не станет менять вполне устраивавшую коллектив систему. Кроме того, фигуру **Новикова** одобряют руководящие партийные органы[4], Министерство высшего образования и Госкино. И хотя кинокомитет уже считается с позицией СК, секретариат не может кардинально повлиять на ситуацию. **Соловьев**, прекрасно понимавший, что пост ректора сам по себе не даст возможности нейтрализовать враждебную переменам среду, требует особых административных полномочий[5], которых никто не может ему предоставить.

14 мая группа вгиковских педагогов, в том числе **Марлен Хуциев**, **Игорь Таланкин**, **Сергей Бондарчук** и **Тамара Макарова**, направляют **Михаилу Горбачеву** письмо с просьбой утвердить **Новикова** в должности ректора. Очевидно, это заступничество сыграет не последнюю роль в том, что 5 июня **Александр Камшалов** даст ход собственному приказу о назначении **Новикова**, с марта лежавшему «под сукном». Изменить это решение студенты уже не смогут[6].

Александр Новиков

Студенческие лидеры останутся в убеждении, что руководство СК предало их, не сделав всего возможного для коренных изменений во ВГИКе. Вузовское руководство будет считать, что активисты революционного движения действовали по наущению рвавшихся к власти секретарей СК[7]. Из института уйдет несколько педагогов — как официозных консерваторов, так и оппозиционеров. Принципиального реформирования вгиковской системы не произойдет. Новые поколения студентов и педагогов будут озабочены прежде всего собственным обустройством, а не усовершенствованием alma mater, и опыт вгиковской революции им не пригодится.

Виктор МАТИЗЕН, Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «Сначала ректора выбирали на расширенном партсобрании. Происходило это следующим образом: бывший секретарь парторганизации предложил кандидатуру Новикова. Сам кандидат сидел в президиуме и сверху смотрел, кто как голосует. Конечно, большинство подняли руку «за», поскольку члены партсобрания – это, в основном, педагоги. Мы с Петром Луциком проголосовали «против». (...) Я сказала, что партсобрание не правомочно решать за весь коллектив ВГИКа. В самое ближайшее время они, в соответствии с моим предложением, собрали «лучших представителей». Но и там никакой другой кандидатуры, кроме Новикова, не рассматривалось». **(Из интервью с Ливней Звонниковой)**

[2] «Элем Климов пригласил меня принять участие в расширенном секретариате, обсуждавшем проблему перевыборов во ВГИКе. (...) Была заготовлена целая обойма выступлений, которые должны были испепелить и тогдашнюю, и предшествующую педагогическую практику института и подготовить якобы единодушное решение секретариата, суть которого – ректором ВГИКа должен быть Соловьев». **(Из интервью с Александром Новиковым)**

«Элем Климов напрямую обратился к Новикову и сказал: «Вы же видите, что студенты против вас. Если вы мужчина, то уйдите сами». **(Из интервью с Олегом Сафаралиевым)**

[3] «Даже после того, как вся эта история закончилась, в те моменты, когда надо было мобилизовать коллектив на борьбу с внешними врагами, достаточно было пустить слух о том, что Сергей Александрович проявляет некий интерес... Это мгновенно сплачивало коллектив». **(Из интервью с Сергеем Лазаруком)**

[4] «Новикова поддерживал Московский горком партии, во главе которого тогда стоял Борис Николаевич Ельцин. Учитывая, что в отличие от Соловьева, Александр Васильевич был человеком партийным, можно предположить, что мнение горкома сыграло определенную роль». **(Там же)**

[5] «Оппоненты СК СССР во ВГИКе в большинстве своем носят высокие звания академиков, народных артистов, лауреатов самых высоких и уважаемых премий, есть среди них Герои Социалистического Труда. (...) В этих обстоятельствах думается, что необходимо ввести нового ректора на срок его ректорства в коллегию Госкино СССР, с условием ежемесячного его отчета о положении дел на заседании коллегий и ежемесячном принятии коллегией соответствующих постановлений». **(Из докладной записки Сергея Соловьева в Госкино и Отдел культуры ЦК КПСС 3 мая 1987 г.)**

[6] «Студенты узнали о повторном назначении Новикова только в сентябре, когда вернулись с каникул... Можно было найти компромиссную фигуру на должность ректора ВГИКа, но это должен был сделать Союз кинематографистов. Это они, а не мы, проиграли борьбу за кресло ректора». **(Из интервью с Олегом Сафаралиевым)**

[7] «Студенты в основном с пиететом относятся к своим педагогам и мастерам, они никогда не будут писать жалоб. А тут они оказались неожиданно втянутыми в ситуацию, не понимая, что происходит. (...) Тогда преследовалась конкретная цель – поставить руководителем института Соловьева...» **(Из интервью с Аллой Золотухиной)**

март, 14

17

Премьера фильма «Зеркало для героя»* Владимира Хотиненко. Когда речь заходит о «новом поколении», имя молодого свердловского режиссера теперь неизменно упоминается в первом ряду

Почти одновременно два места в топ-десятке фильмов гласности занимают *Город Зеро* и *Зеркало для героя* – даже фонетически созвучные притчи, на полном скаку осадившие всенародный почин ура-покаяния, самоистязания, жития не по лжи и очернительства белых пятен истории. Снятое **Владимиром Хотиненко** по роману члена редколлегии «Нашего современника» **Святослава Рыбаса**, *Зеркало...* предлагает блиц-экскурсию в одно из таких «белых пятен»: взялся чинить жизнь – бери ключ и чини на месте. Авторам удалось прошмыгнуть по самой бровочке меж пышными и патетическими биваками заединщиков и прорабов, мракобесов и агентов влияния. С гадливой ухмылочкой, всем равно недовольный и все по-постмодернистски приемлющий филолог Сергей и почвенный, рассудительный проповедник малых дел пролетарский интеллигент Андрей предстают не примитивными антагонистами, а двумя половинками уязвленного сознания, бьющегося в тщетной потуге переиначить раз навсегда незадавшуюся свою и страны жизнь. Разомкнуть заевшее кольцо одного и того же недоброго дня, в который забрали отца, ограбили поселковую кассу и форсировали добычу на аварийной шахте. Один выбирает экстенсивный, поверхностно-кочевой путь, болтаясь по стране и избегая кропотливой, по зернышку работы на предначертанном месте. Другой снова и снова крошит монолит, срывая руки, убеждая, добиваясь невозможного и с утра принимаясь за старое. «Знаешь, они слышат! – радуется крутящийся белкой в колесе заевшего дня Андрюха. – Если долго в одно место долбить – они что-то чувствуют!»

Вековечный спор славян о России обнаруживает принципиальную разницу в понимании человека. Западник оглядывается назад рыбьими голливудскими глазами **Сергея Колтакова**, видя в прошлом одни мундиры голубые и послушный им народ. Славянофил **Ивана Бортника** лелеет и возделывает глупые и непослушные корешки, устремляя их к общему солнцу. И оба искренне и сочувственно стараются переубедить друг друга.

Зеркало для героя

Это краткий период межеумочного социального мира, когда пошатнувшийся базис еще не развел людей по классовым окопам: староверов уже почти убедили, что с человеческим лицом социализму лучше – неофиты еще не решаются заикнуться, что лучше бы и вовсе без социализма. **Хотиненко** с **Надеждой Кожушаной** и показывают радикалам то самое недопросвещенное и нуждающееся в Слове человеческое лицо – забойщика шахты Пьяная товарища Бухарева, слепого танкиста Сашку, сеструху его Розу с бревном и паренька с патефоном в кепке козырем назад. Лица с фотографий, заткнутых за раму зеркала в хатах с печкой и сетчатой кроватью. Лица мамы и папы.

Мощный примиренческий заряд настолько воодушевит мягкосердых «митьков», что они сделают из фильма культ и десять лет будут повторять на все лады: «На моем столе лежат два документа...» или: «Инженер? Горняк?!» А **Хотиненко** станет признанным обоими лагерями арбитром между вечно ссорящейся пассионарной киномолодежью и раздосадованным ветхозаветным ветеранством.

Денис ГОРЕЛОВ

март, 16

18

На собрании трудового коллектива киностудии «Мосфильм» директором единогласно избран Владимир Досталь. Начинается кадровая революция на крупнейших студиях страны. В июне директором киностудии им. Горького станет Александр Рыбин. В сентябре киностудию «Ленфильм» возглавит Александр Голутва

Собрание представителей трудового коллектива «Мосфильма» единогласно голосует за то, чтобы директорское кресло занял **Владимир Досталь**. Это событие кладет начало недолгому, длиною в полгода, процессу смены верховной власти на трех крупнейших студиях страны.

Через три с половиной месяца, 30 июня, оператор **Александр Рыбин** получит большинство голосов на общем собрании киностудии детских и юношеских фильмов им. Горького. А спустя еще два с половиной месяца, 15 сентября, приказом Госкино будет назначен новый директор «Ленфильма» – им станет **Александр Голутва**, бывший главный редактор студии.

Эти перестановки обусловлены ходом событий кинематографической жизни и, в частности, курсом на внедрение «базовой модели», которое в перестроечной теории следует осуществлять энергичными усилиями новых руководителей на местах – главных местах советского кинопроизводства. Но насколько конфигурация самой «базовой модели» в совокупности ее основных положений не вполне отчетлива и оставляет простор для индивидуальных студийных интерпретаций, настолько и процедура перехода власти из рук в руки в каждом конкретном случае проходит по своему сценарию: универсальный синопсис перестройки всякий раз разрабатывается с учетом местного колорита. В зависимости от этого революция на студиях осуществляется сверху или снизу (последняя – в двух различных жанровых версиях), бескровно либо болезненно.

На «Мосфильме», производственном гиганте не только по отечественным, но и по европейским меркам, вопрос о новом назначении на высшую должность инспирирует тамошняя элита — руководители объединений, авторитетная режиссура, чьи позиции и способность влиять на студийное общественное мнение по-прежнему сильны. **Владимир Десятерик**, человек со стороны, занял директорское кресло незадолго до Пятого съезда по недоразумению, имя которому «аппаратная рокировка», и потому был обречен покинуть этот пост. Предложение вернуть на «Мосфильм» его бывшего директора **Николая Сизова**, к тому времени уже полтора года занимавшего пост зам. председателя Госкино, носило более риторический, чем практический характер, и, по сути, вопрос о первом лице «Мосфильма» имел всего один ответ: **Досталь**, в то время заместитель гендиректора. Потомственный кинематографист; тридцать лет на студии, из них шестнадцать в команде **Сергея Бондарчука**; хозяйственная хватка и природный прагматизм; готовность к постепенным преобразованиям и нелюбовь к революционной безоглядности: бэкграунд **Досталя**, личные свойства и профессиональное реноме делают его принципиально приемлемым для обоих флангов. И складываются в солидный «плюс», которому не может всерьез противостоять такой «минус», как открытое отсутствие поддержки со стороны **Элема Климова**. В результате безальтернативных выборов[1], в которых участвует 130 представителей творческого коллектива[2], **Досталь** становится генеральным директором «Мосфильма».

Попытка осуществить революцию сверху на киностудии им. Горького потерпит фиаско. Как и на «Мосфильме», решающее слово останется за режиссерской элитой, но если на главной студии тон задают сторонники Пятого съезда, то здесь — съездом уязвленные. В ответ на обращение объединенного бюро СК с просьбой ускорить освобождение от директорских обязанностей **Евгения Котова** и назначить на эту должность режиссера **Владимира Фокина**[3] они[4] добьются того, чтобы выборы директора происходили на общем студийном собрании. При этом будут апеллировать к трудовому коллективу как гаранту демократии и выдвинут своим кандидатом парторга **Александра Рыбина**. А также развернут агитацию против **Фокина**, рисуя страшные футуристические пейзажи с грудами наломанных дров. Не найдя достаточных аргументов против демократической демагогии, Госкино санкционирует общие студийные выборы руководства. **Фокин** свою кандидатуру снимет, и победу одержит **Рыбин**.

Самой «бархатной» из трех революций будет ленинградская. **Александр Голутва** в 1985 г. стал главным редактором «Ленфильма», а вскоре де факто превратился в его лидера — при директоре **Юрии Хохлове**, студийном главе де юре. Исходные предпосылки этого сюжета во многом будут походить на мосфильмовские. Как и на «Мосфильме», позиции директора слабы, и сам он не имеет в новом времени никаких перспектив. Как и на «Мосфильме», позиции нового и единственного кандидата сильны: он ощущает поддержку и «низов», связывающих с ним, прогрессистом, надежды на будущее, и «верхов», которые держат его, человека аппаратной школы, за «своего». Весной 1987 г. **Голутву** открыто призовут «правити и володети». 22 июля партком объявит о своем недоверии **Хохлову** и предложит тому добровольно уйти в отставку, а 15 сентября **Голутва** приказом Госкино будет утвержден в директорской должности. Эта революция «сверху», в отличие от имевшей место на киностудии им. Горького, настолько придется по душе студии, что в устной ленфильмовской мифологии на правах подлинного события прочно укоренится миф о выборах директора на «Ленфильме».

Верховная власть на трех главных студиях страны меняется по-разному, но процессуальные различия не растушевывают контура общей для всех ситуации. Новое время, сформулировав новую производственную идеологию, не обнаруживает и не может обнаружить новых управленцев, квалифицированного менеджмента, свободного от прежних схем и способного взяться за воплощение этой идеологии. Подлинной кадровой революции так и не происходит: новых руководителей ангажируют из числа проверенных в прежнем деле. Каждый из них будет приспосабливать «базовую модель» к реалиям собственной студии, каждый будет гнуть свою линию: в случае **Досталя** она не будет резко отличаться от прежней, в случае же **Голутвы** станет очевидным стратегический выбор в пользу авторского кино. В частном же случае случайного директора **Рыбина** и вверенной ему тогда киностудии им. Горького, которую будет трепать лихорадка все последующие годы, сделается очевидной глобальная уязвимость провозглашенной, спущенной сверху демократии. Не только не успевшей обзавестись инструментом, который бы страховал ее от мутации в охлократию, но и объявившей «человеческий фактор» абсолютной ценностью и мерилом вещей. За что пресловутый «фактор» сполна отплатит в этом конкретном и множестве других случаев, превратившись в эффективную шестеренку «механизма торможения».

Виктор МАТИЗЕН, Ирина ПАВЛОВА, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] Другие кандидатуры не прошли сито предварительного голосования, не набрав необходимого количества голосов.

[2] «Треугольники» цехов, творческих объединений, режиссерское бюро, объединенное бюро СК, представители СК СССР.

[3] По мнению руководства СК, тяжелый морально-психологический климат на студии делает демократические выборы невозможными.

[4] Обращение в Госкино подписали **Лев Кулиджанов, Станислав Ростоцкий, Эльдор Уразбаев** и др.

март, 18

19

Делегация нового СК во главе с Элемом Климовым впервые отправляется в США с официальным визитом. Многообещающее начало советско-американских киноконтактов увенчается впоследствии существенно менее значительными результатами, чем ожидалось

Вторая половина 1980-х гг. является временем энергичного наведения мостов между двумя сверхдержавами и изобилует разного рода «миссиями мира» и вояжами с целью обмена культурным опытом.

Одной из первых акций такого рода становится поездка советских кинематографистов по приглашению американских коллег из «Mediator Productions Incorporated». Инициатива компании, название которой мало кому что-нибудь говорит, усилиями небольшой группы энтузиастов превращается в довольно громкое событие — чему способствует «разлитое в воздухе электричество» и «мода на все русское». Семь представителей правления СК в составе советской делегации[1] и «калибр» встречавшихся с ними лиц (боссы крупнейших голливудских студий и главы Гильдий), а также беспрецедентное внимание, оказанное событию тамошними СМИ, дают основания назвать поездку неофициальной «встречей на высшем кинематографическом уровне» или — по заморскому — «киносаммитом»[2]. Актуальность мероприятия мотивируется назревшей необходимостью «вглядеться друг другу в глаза без искажающей линзы предвзятости». За десять дней гости посещают три ведущие студии Голливуда («Universal», «Columbia Pictures», «Warner Brothers»), лос-анджелесские киношколу и киноуниверситет, встречаются с **Милошем Форманом** и **Аланом Пакулой**, в их честь устраивается светский раут в замке Рокфеллеров. Кульминацией визита становится анонсированный телевидением, радио и прессой словесный «поединок» советских и американских кинематографистов в зале Гильдии режиссеров. Пресс-конференция, собравшая более восьмисот человек, строится в жанре «боксерского спарринга»: **Сидней Поллак**, возглавляющий Гильдию, атакует **Элема Климова** каверзными вопросами: «что ждет «перестройку» в случае ухода Горбачева?», «насколько реальна надежда избавиться от надзирательной цензуры в вашем искусстве?», «можно ли гарантировать, что ни один фильм в новой ситуации не ляжет на «полку»?». Остроумие, раскованность и прямота ответов **Климова** импонируют американцам, но стоит лидеру советской делегации углубиться в нюансы дорогой его сердцу «базовой модели», как зал начинает откровенно скучать. Интерес вспыхивает вновь во время демонстрации фрагментов из *Агонии, Потомка Белого Барса, Голубых гор* и *Чучела*. Но главной темой «киносаммита» являются фрагменты других фильмов — «домашним заданием» обеих сторон было подготовить пакеты «избранных стереотипов» в изображении русских в американских фильмах и Америки — в советских. В нашу программу входят *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков, Цирк, Серебристая пыль, Встреча на Эльбе, Русский вопрос, Одиночное плавание* и *Рейс 222*. Американская ничем не уступает: от *Ниночки* до *Красного рассвета* (о вторжении советских войск в Америку) и *Америки* (нашумевшей двенадцатичасовой эпопеи, рисующей ужасы мирового господства коммунизма). На дискуссии в зале лос-анджелесского киноинститута каждая команда выставляет своего «нападающего», чтобы вопрошать от имени оболганных (от нас — **Виктор Демин**), и «отбивающегося», чтобы отвечать за содеянное (**Сергей Микаэлян**). Вопросы, адресованные той и другой стороне, в большинстве своем сводятся к риторическому «за что?». При сравнении же выясняется, что в «искажении образов» американцы оставили нас далеко позади. И если «антиамериканские» фильмы смешат плакатностью и карикатурностью (в изображении «нехороших» американцев), наивностью (в изображении западной жизни в доступных советскому сознанию формах), то «антикоммунистические» устрашают жестокостью. Так или иначе, обе стороны сходятся во мнении, что весьма преуспели по части взаимной «дебилизации», прочувствованно заключают пакт о ненападении и обязуются информировать друг друга в случае обнаружения новых кинорецидивов «идеологической войны».

В заключение «встречи в верхах» участники акции договариваются о новой встрече, но уже в СССР. Решено создать общественную организацию, которая в дальнейшем получит название «Американо-советская киноинициатива» (АСК). Декларация, написанная

Рустам Ибрагимбеков
и Эльдар Шенгелая

учредителями АСК, впоследствии будет читаться как своеобразный документ времени: благие намерения здесь мало соотносятся с реальными возможностями, прекраснодушный пафос подменяет собою трезвый расчет. Планируя широкомасштабные и дорогостоящие культуртрегерские акции, создатели АСК не слишком задумываются об экономическом обосновании своих проектов — не говоря уже о том, что пусть искренний, но весьма мимолетный и необязательный интерес безоговорочно принят за вечную горячую взаимность. Официально АСК будет утверждена спустя полгода на Московском кинофестивале[3].

Любовь АРКУС, Анна МУРЗИНА

примечания

[1] В состав советской делегации вошли: **Элем Климов**, **Виктор Демин**, **Толомуш Океев**, **Эльдар Шенгелая**, **Сергей Микаэлян**, **Ролан Быков**, **Рустам Ибрагимбеков**, **Людмила Чурсина** и телеведущий **Владимир Познер**.

[2] «Мы понимали, что мы разобщены с мировым кинематографом: ведь ни одного фильма нельзя было посмотреть, и кинематографистам в том числе. В Америке делались антисоветские фильмы, у нас пусть меньше, но тоже делались антиамериканские, например, «Одиночное плавание». Пора было как-то сближаться. И мы поехали, и можно сказать, завоевали Голливуд — себя показали, на людей посмотрели, обрели много знакомств. Это была чисто политическая акция. Мы вложили свой кирпичик в преодоление холодной войны, серьезный кирпичик». **(Из интервью с Элемом Климовым)**

[3] В январе 1988 г. в рамках АСК состоится ответный визит американских кинематографистов. Вместе с руководством СК СССР, Госкино СССР, «Совэкспортфильма» и «Совинфильма» будут подписаны документы «об усилении роли АСК в сотрудничестве в области неигрового кино, телевидения и мультипликации» («усиление роли» мало поспособствует активизации самого сотрудничества), об участии АСК в кинематографическом отделе выставки «СССР — США» (выставка пройдет во многих городах США и СССР в 1989-х — 1990-х гг.). Вице-президент АСК **Илмар Таск** сообщит о намерении открыть кинотеатр американского фильма в Советском Союзе и советского фильма в США (намерение останется намерением). Будут запланированы обмены кинопрограммами (одну из них, включающую *Комиссар* и *Холодное лето пятьдесят третьего...*, в июне 1988 г. покажут в Конгрессе США: с конгрессменами встретятся **Александр Аскольдов**, **Александр Прошкин**, **Нонна Мордюкова** и **Валерий Приемыхов**. Акция станет ответом на демонстрацию **Джоном Войтом** и его коллегами фильма *Возвращение домой* членам Верховного Совета СССР.) В декабре 1988 г. секретариат обратится в Совмин СССР с просьбой утвердить АСК в статусе своего подразделения (по образцу «Киноцентра») и предоставить ему право внешнеэкономической деятельности. Совместному советско-американскому предприятию «АСК» из бюджета СК будет выделено 100 тысяч рублей. СП займется коммерческой деятельностью и выпустит несколько известных картин (в т. ч. *Такси-блюз* (совместно с французами), *Дюба-дюба*, *Путешествие товарища Сталина в Африку*). Среди других достижений АСК — организация в СССР первого фестиваля фильмов **Уолта Диснея**; появление (впервые в истории) в конкурсе ММКФ двух американских картин, ретроспективные показы в СССР **Нормана Джюисона**, **Алана Паркера**, **Чарли Чаплина** (тогда наши зрители впервые увидели фильм *Диктатор*); проведение немыслимого в былые годы фестиваля «Секс в американском кино», а также фестивалей еврейских фильмов и документальных фильмов; организация конкурса на лучший сценарий для советско-американского фильма; участие американских картин в I международном фестивале документального кино в Ленинграде, проведение ряда симпозиумов и конференций («Реальность и новое мышление в документальном кино», «Советское и американское кино 1980-х гг.: искусство и коммерция» и др.) и показ по ЦТ нескольких передач «АСК представляет: не только о Голливуде».

март, 20

20

Мир продолжает знакомиться с «неизвестным советским кино». Местом встречи на сей раз выбран фестиваль арт-кино в Кемпере

Крупные и маленькие фестивали, синематеки и даже крошечные киноклубы где-нибудь в Дюнкерке или Кале наперегонки организовывают ретроспективы советских фильмов. Одни и те же картины кочуют по городам и странам, знаменуя реальность перестройки, дарующей миру запретные прежде плоды. Запад с энтузиазмом открывает для себя неизвестное советское кино.

Ретроспектива в Кемпере — одна из самых масштабных акций такого рода — привлекает внимание множества журналистов, критиков, просто любителей кино из разных стран. Привезено более 60 фильмов, и кинозалы переполнены на всех сеансах. 1920-е — 1940-е гг. представлены обширной программой картин **Льва Кулешова** — неканонизированного классика советского кино, имя которого до сих пор почти никогда не звучало в парадных списках «великих». Кино 1960-х — 1980-х гг. представляют фильмы вчерашних аутсайдеров (*Мой друг Иван Лапшин* **Алексея Германа**, *Легенда о Сурамской крепости* **Сергея Параджанова**), а также фильмы, с трудом получившие официальное одобрение в своем отечестве (*Тема* **Глеба Панфилова**). Исчерпывающе представлено творчество **Элема Климова**. Организован ретроспективный показ фильмов **Андрея Тарковского** (*Андрей Рублев, Зеркало, Сталкер, Жертвоприношение*), **Юрия Норштейна** (*Сказка сказок, 25-е — первый день, Сеча при Керженце, Цапля и журавль, Ежик в тумане*), **Александра Рехвиашвили** (*Нуца, Грузинская хроника XIX века, Путь домой, Ступень*).
От нового советского кино представительствуют *Соло* и *Письма мертвого человека* **Константина Лопушанского**, *Сад* **Александра Кайдановского**, *Испытатель* **Ивана Дыховичного**, *Поездка к сыну* **Владимира Тумаева**.

Последний – один из лучших фильмов перестроечного времени – фестивальным шлягером в будущем не станет. Сам **Тумаев** надолго замолчит и выпадет из обоймы – в отличие от **Лопушанского**, **Кайдановского** и **Дыховичного**, которые в глазах Запада еще долгое время будут представлять «посттарковскую линию» и «авторское кино» в его новой советской версии. В России же их вскоре упрекнут в эпигонстве и выместят на них раздражение авторским кино как таковым. **Кайдановскому** так и не удастся отвоевать свое место под солнцем. **Лопушанский** продолжит борьбу ценой колоссальных усилий. **Дыховичный** уйдет в пограничную область телевидения, рекламы и светской жизни. Интерес к «генерации Тарковского» заметно угаснет.

Андрей ПЛАХОВ

март, 25

Умер Иван Иванов-Вано*

21 Его творческая жизнь вместила в себя всю историю советской мультипликации, его ученики и сегодня продолжают историю анимации российской. Говоря о нем, неизбежно придется повторить слова «первый», «впервые». В качестве одного из художников он участвовал в создании первого советского мультфильма *Китай в огне;* вместе с **Юрием Меркуловым** и **Давидом Черкесом** вычертил проект первого мультипликационного деревянного станка; был сорежиссером первого в СССР мультипликационного фильма для детей *Сенька-африканец* (одновременно – первого обращения анимации к сказке); одним из первых осознал специфику мультипликации как особого рода динамической графики (в *Катке*, стремительном уже по самому материалу – коньки! – образные характеристики персонажей, нарисованных элементарной контурной линией, переданы в первую очередь посредством движения); первым использовал в мультипликации мотивы и приемы народного искусства.

Учеба во ВХУТЕМАСе, воспитание в традициях русского авангарда, превосходное знание мировой художественной культуры – все это сказалось в его творчестве. С точки зрения искусствоведческой механики, его можно было бы назвать формалистом, он не боялся экспериментировать. Таким режиссерским экспериментом был *Конек-Горбунок*, ставший классикой. В нем **Иванов-Вано** соединил все: любовь к русской культуре, поэзии, знание профессии, хорошее владение всем арсеналом мультипликации того времени. Он превратил диснеевскую технологию в мощное мероприятие – русский фильм. Здесь была, конечно, и заслуга художника, **Льва Мильчина**, с которым он не расставался всю жизнь Последней их работой стала *Сказка о царе Салтане.* Это был идеальный тандем – неуемная натура, человек-воин, фанатик, тиран **Вано** и интеллигент до мозга костей, не позволявший себе ничего лишнего, но все понимающий, острый до гротеска **Мильчин**.

На протяжении нескольких десятилетий его стихией, его естественной средой обитания оставалась русская сказка. Изобретательно и разнообразно заимствовал он мотивы лубочной живописи, народной игрушки (деревянной и соломенной, тряпичной и берестяной, глиняной и драночной), а также русской миниатюры, резьбы и росписи по дереву, вышивок, кружев, балаганных действ. Зачином «русской» темы стала *Сказка о царе Дурандае*, сочный и соленый стиль которой близок шергинскому. Творчество **Иванова-Вано** – бесстрашного экспериментатора, неутомимо осваивавшего новые жанры и технологии, а иногда, наоборот, возвращавшегося к полузабытым и как будто давно отработанным приемам (пример тому – сделанный в примитивной, как многим тогда казалось, технике плоских вырезных «перекладок» шедевр *Левша*) – протянуло нить от формалистических поисков 1920-х гг. к современной авторской анимации.

Нашей совместной работой была *Сеча при Керженце.* Идея картины была его, фильм задумывался кукольным (потом снимался по другой технологии) и музыкальным, построенным целиком на произведениях **Николая Римского-Корсакова**. Мы с ним ругались. **Вано** привык к покорности окружающих, но я не относился к их числу – хулиганил, как обычно, срывал планы студии. Однажды я решил, что необходимо переснять один план. **Иосиф Яковлевич Боярский** сказал мне: «Кто тебе позволил? Ты здесь, деточка, НИКТО! Здесь есть режиссер». Но **Вано**, хоть и кричал, вовсе так не думал. План я переснял. Меня не воспринимали всерьез, и он первым дал мне возможность почувствовать себя режиссером. Я возражал ему на его языке, и только поэтому он, сопротивляясь, все же соглашался, и давал мне свободу.

Во ВГИКе он вел отделение постановщиков мультипликационного фильма. Не диктаторствовал, но умел сказать точно и самое важное. С детской обидой: «Ну наваляли тут всякого, а курицу нарисовать не можете!» (по поводу всяких «левацких» дел). Вел себя так, как будто и не преподавал, а работы у его студентов были всегда отличные.

Нет человека, который мог бы о нем сказать дурно. Он не разменивался на мелочи. Как он умел приготовить стол! Он и кино, как мне кажется, делал как кулинар: колдовал,

Иван Иванов-Вано

придумывал самые немыслимые сочетания. Умел с толком использовать имеющиеся возможности. Но мог и обойтись малым: из ничего сотворить нечто. Думая об **Иванове-Вано**, прихожу к выводу, что в художнике важен и талант, данный Богом, и мастерство, приходящее с опытом, и профессионализм, которого можно добиться лишь трудом и усердием – но, возможно, раньше всего и важнее: масштаб личности. Этот масштаб ощущался и в нем самом, и во всех его фильмах.

Юрий НОРШТЕЙН
(литературная запись Елены ПОДОЛЬСКОЙ)

март, 26

В Москве проходит юбилейный вечер, посвященный 50-летию со дня рождения драматурга Геннадия Шпаликова*

22 По свидетельству очевидцев, вечер проходит без особой помпы, но с тем неистребимым налетом пошлости, что неизменно сопутствует официальным мероприятиям, посвященным памяти принципиально «неофициальных» людей. Которым нынче, по тем или иным причинам, решено «воздать должное», т. е. придать тот самый статус, которого они были лишены при жизни. Вечер ведет писатель и бард **Булат Окуджава**. По воспоминаниям **Натальи Рязанцевой**, ему приходится прятать глаза, когда появившийся на сцене **Николай Бурляев** читает стихи собственного сочинения, смысл которых вкратце сводится к тому, что погиб, мол, поэт, невольник чести... Или когда другой известный киноартист с неуемным трагическим пафосом читает шутливое стихотворение «Квазимодо», написанное в свое время **Геннадием Шпаликовым** за 15 минут на спор. За несколько месяцев до юбилея секретариат правления СК СССР принял решение: «учредить ежегодную премию СК СССР им. Геннадия Шпаликова за лучший сценарий года; предложить журналам «Искусство кино» и «Советский экран» подготовить материалы, посвященные его творчеству, издательству «Искусство» – выпустить в 1989 – 1990 гг. сборник его произведений)».[1] Но всем этим прекраснодушным рекомендациям не суждено будет воплотиться в жизнь. Несмотря на то, что **Шпаликов** идеально подходит на роль «мученика прежнего режима», и что после него осталось значительное количество непоставленных сценариев, неопубликованной прозы, нереализованных замыслов, – новейшему времени он не придется по нраву и нутру так же, как и предыдущему, его отвергнувшему. Он останется здесь таким же «неуместным человеком», каковым оказался когда-то, в начале 1970-х гг.

Шпаликов был единственным советским сценаристом, в чьей гениальности не сомневался почти никто, – и в чьем профессиональном существовании почти никто не нуждался. Возможно, сценарии **Шпаликова** действительно опережали свое время – ни один из его шедевров не получил адекватного экранного воплощения, лучшие же работы («Летние каникулы», «Прыг-скок, обвалился потолок», «Девочка Надя, чего тебе надо») и вовсе не добрались до экрана. Что, возможно, и к лучшему – поставить их не смог бы никто из современников. Он первым сумел почувствовать и, более того, зафиксировать сюжетно протест человека против его социальной роли, подчеркнуть растущее несоответствие между тем, как советский социум был структурирован, – и тем, как он жил. Именно в сценариях **Шпаликова** герой перестал быть функцией и зажил собственной жизнью, бесповоротно с этой функцией разойдясь. Отсюда и трагедия – ведь уютнее и комфортнее герою было бы оставаться в рамках той навязанной и придуманной жизни, которой он жил прежде. Но экзистенциальная проблематика, по сути, отменила социальную, и герой перестал вписываться в рамки регламентированного, детерминированного бытия. Весь **Шпаликов** – о том, как типаж перестает быть типажом, как он выходит из общей игры и начинает существовать по другим правилам. Вот почему кинематограф «оттепели» оказался не готов к шпаликовским сценариям: правда, что большинство режиссеров хотели эти правила модернизировать, но в их намерения решительно не входило эти правила отменять. Возможно, такой слом биографии шпаликовского героя был предопределен резким сломом жизни самого автора: **Шпаликов** окончил Суворовское училище и начинал с правоверных, под **Владимира Маяковского**, стихов. Но талант его не вмещался ни в какие рамки – ни в рамки официозно-парадного оптимизма, ни (позднее) в рамки «оттепельного» ВГИКа (отсюда мрачный, почти дословно сбывшийся сценарный этюд **Шпаликова** «Человек умер»: он остро ощущал свою чужеродность даже в вольнодумной студенческой среде). Из суворовца получился еретик, из любимца поколения – изгой, и все по вечной шпаликовской неготовности соответствовать той или иной социальной роли. Он захотел спрыгнуть с подножки того поезда, на котором – с тоской, с песнями или с издевками – ехали почти все его сверстники. Став одним из символов шестидесятнического романтизма, он решительно порвал с ним, ибо увидел всю его фальшь, – и оказался в изоляции.

Геннадий Шпаликов

Геннадий Шпаликов

Долгая счастливая жизнь, 1967

Я шагаю по Москве, 1964

Мне двадцать лет, 1964, восст. и вып. в 1988 – *Застава Ильича*

Ты и я, 1971

Пой песню, поэт..., 1971

После звонкой, капельной, непревзойденно-мажорной лирической комедии *Я шагаю по Москве*, его главным свершением принято считать сценарий *Заставы Ильича*, которая впервые под названием *Мне двадцать лет* и в чрезвычайно куцем виде вышла в 1965 г. Этот фильм **Марлена Хуциева**, ставший кинематографическим символом «оттепели», довольно резко расходится с тем представлением о «прекрасной эпохе», которое утвердилось впоследствии. Герои шпаликовского сценария чувствуют прежде всего беспокойство и тревогу, а вовсе не беспредельную радость созидания и свободы. Получилась картина не о преемственности (как задумывалось), а об очевидном и непоправимом мировоззренческом кризисе всего общества.

Шпаликовская страсть к разоблачению сложившихся типажей, к добыванию печали и тревоги из устоявшихся социальных фактур, сказалась в *Долгой и счастливой жизни* — фильме, который он снимал в качестве режиссера и задумывал как посвящение своему кумиру, **Жану Виго**. В фильме *Ты и я*, прогремевшем на Венецианском кинофестивале 1972 г. и почти не замеченном в СССР, **Шпаликов** и **Лариса Шепитько** разрушили одну из самых устойчивых советских версий «подмены» сущего видимым: погоня «за туманом», охота к перемене мест, стройки и геологические партии, «приникание к истокам» обнаруживали в фильме свою фальшь и бесплодность. Именно здесь состоялась констатация тотального кризиса шестидесятничества, был осознан и запечатлен крах иллюзий.

Вырождение советского социума, его измельчание и рутину показал **Шпаликов** в последнем и, вероятно, самом мощном своем сценарии — киноповести «Девочка Надя, чего тебе надо». Это история о железной девочке, «комсомольской богине», которая пытается в затхлой и аморфной среде ранних 1970-х гг. вернуть принципы коммунистической утопии — заставить людей жертвенно трудиться, героически рисковать, не делать себе и друг другу ни малейших послаблений... Апофеозом становится сцена на городской свалке, куда героиня созвала на субботник всех жителей своего приволжского города. Вместо того чтобы наводить порядок в окрестностях городишки, жители приносят еду, транзисторы, гитары и весело пируют на огромной мусорной куче. Эта сцена достойна стать самым масштабным и одновременно простым символом всего заката империи. Картина, по замыслу **Шпаликова**, должна была заканчиваться самосожжением героини. Естественно, о постановке фильма по этому сценарию не мечтал даже сам сценарист.

Трудно сказать, на чьей стороне симпатии **Шпаликова** в последней его киноповести. Вероятнее всего, ни на чьей. Безошибочный диагност, он и здесь поставил единственно точный диагноз: общество давно и безоговорочно отдалилось от тех принципов, которые исповедовало на словах, и доминантой его существования стала расслабленная снисходительность к своим и чужим порокам. Сам **Шпаликов** этой снисходительностью не отличался и покончил с собой, четко обозначив перед этим свой выбор в одном из частных разговоров: «Сейчас одни продаются, другие спиваются». Его, как всегда, не устраивал ни один из предложенных вариантов.

Дмитрий БЫКОВ

примечания

[1] Информационный бюллетень СК. 1988. № 12.

апрель 23

Выходит первый молодежный номер «Советского экрана»

Молодежная редакция «Советского экрана» создана по образу и подобию «молодежки», родившейся в недрах журнала «Театральная жизнь». Витавшую в воздухе идею озвучил **Петр Черняев**, штатный сотрудник «взрослой» редакции: на одном из Болшевских семинаров он сделал новому главному редактору **Юрию Рыбакову** публичное предложение, от которого тот не смог отказаться.

В черняевскую команду входят **Сергей Лаврентьев**, **Евгения Тирдатова**, **Виктор Матизен**, **Алексей Ерохин**, **Андрей Шемякин**, **Вячеслав Шмыров** и другие. Заключен договор, согласно которому этой команде отдаются на откуп четыре номера в год. «Взрослая» редакция не имеет права вмешиваться в дела «молодежной», подготовленные материалы не должны подвергаться привычному для «Советского экрана» стилистическому нивелированию и принимаются — минуя все инстанции — лично **Рыбаковым**.

Работа началась еще в 1986 г., но затянулась, и дебют «молодежки» происходит только в апреле 1987 г., когда выходит номер «Советского экрана» с **Константином Кинчевым** на обложке. Поначалу предполагалось, что на каждом номере будет работать сменная команда со своим главным редактором, однако впоследствии эти функции решат закрепить за **Черняевым** (затем несколько выпусков подготовит альтернативная «молодежка» под водительством **Анны Кагарлицкой**).

«Советский экран», № 7

Молодежные номера возводят в принцип разноголосицу, лексическую свободу и интеллектуальный стеб, бравируют разухабистыми рубриками, крушат авторитеты, сбрасывают что ни попадя с корабля современности, портретируют недавних «персон нон грата» и ломают советские представления о внешнем облике популярного киножурнала. Слава «молодежки» закономерным образом вызовет ревность «взрослой» редакции: начнутся конфликты, которые завершатся специально организованным «под Черняева» сокращением штатов. Ему предложат поискать другое место работы. Через два с лишним года после своего рождения «молодежная редакция» прекратит свое существование. Тем не менее, она успеет сделать свое, и очень важное, дело, предоставив возможность высказаться поколению критиков от тридцати до сорока и утвердив в правах «я-стиль» как эффективное и в то время необходимое противоядие против казенного письма. Сам «я-стиль» перестанет быть востребованным уже в середине 1990-х гг. – этот рубеж будет обозначен закрытием «культурной» полосы газеты «Сегодня». Наступит эпоха гламура и политического пи-ара: ни речь от первого лица, ни ирония, ни лексические новации здесь будут уже ни к чему.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

апрель, 2

24

Секретариат СК принимает решение создать Центральный музей кино в здании «Киноцентра» на Красной Пресне

Создание Центрального музея кино имеет долгую предысторию. Первый в СССР музей кино был организован в ГАХНИ (Академия художественных наук и искусства) на основе личного архива **Григория Балтяна**: в его экспозицию вошли люмьеровские киноаппараты, дореволюционные сценарии, эскизы, плакаты и другие документы. В 1932 г., после ликвидации ГАХНИ, часть музейных экспонатов была передана ВГИКу, НИКФИ и РГАЛИ, а часть – бесследно исчезла. Попытки создать новый музей, предпринятые в 1930-х гг. кинематографистами **Сергеем Эйзенштейном**, **Александром Довженко**, **Эдуардом Тиссэ**, **Всеволодом Пудовкиным** и др., успеха не возымели. После войны **Эйзенштейн** предлагал создать сектор истории кино в Институте искусствознания, при котором, по его мнению, необходимо было открыть киноархив и музей. В 1947 г. в Институте искусствознания открыли научно-исследовательский сектор, в 1948 г. – на базе Московского областного фильмохранилища возник Госфильмофонд. Создание музея кино даже не обсуждалось: история переписывалась в очередной раз, и документальные свидетельства могли быть серьезной помехой для нужной на текущий момент интерпретации. Попытки создать музей кино были возобновлены уже в середине 1960-х гг.: новообразованный Союз кинематографистов организовал при ВБПСК музейную комиссию, в которую вошли **Сергей Юткевич**, **Леонид Трауберг**, **Дмитрий Писаревский**, **Борис Коноплев**, директоры студийных музеев, группа киноведов, в том числе и **Наум Клейман**, к тому времени ставший хранителем музея-квартиры **Эйзенштейна**. В 1986 г. комиссия стала музейным отделом, который получил возможность устраивать регулярные ретроспективы в Доме кино и открыть «народные» киноуниверситеты в Риге и Тбилиси. В 1987 г., накануне завершения строительства «Киноцентра» отдел преобразован в Центральный музей кино под руководством **Наума Клеймана**. С помощью Госкино, Госфильмофонда, студий, частных коллекционеров и посольств уже к моменту официального открытия музея 16 апреля 1989 г. удастся собрать внушительный, даже по мировым критериям, архив. Предполагается, что филиалы музея будут открыты во всех республиках, в Ленинграде и Екатеринбурге. Но через пару лет СССР рухнет, и филиалы удастся открыть лишь в Грузии, Латвии и Таджикистане. Музей восстановит истинную картину отечественного кинопроцесса и станет аналогом Французской синематеки, созданной в 1936 г. **Анри Ланглуа**, **Жоржем Франжю** и **Жаном Митри**. Он будет главным пристанищем отечественных синефилов, клубом для продвинутых интеллектуалов и взыскательных зрителей. Здесь будут показаны лучшие ретроспективы – по сути, музейные кинозалы на Пресне в течение долгого времени останутся единственным противовесом стремительно деградирующему кинопоказу в Москве.

Максим МЕДВЕДЕВ

апрель, 2

25

Глеб Панфилов* уходит из секретариата СК.

Кандидатуру **Глеба Панфилова** всерьез обсуждали в ЦК во время Пятого съезда и в связи с предстоящими выборами Первого секретаря СК. **Панфилов** от предложенной чести отказался наотрез, согласившись возглавить комиссию художественной кинематографии. Теперь, спустя год, он

В планах режиссера — съемки «Гамлета» и «Запрещенных людей»

заявляет о своем выходе из секретариата и решении сложить председательские полномочия. Основанием для прошения об отставке, и с формальной точки зрения основанием вполне достаточным, стал запуск фильма *Запрещенные люди* по роману **Максима Горького** «Мать»[1]. Совмещать кинопроизводство и деятельное руководство комиссией справедливо представляется **Панфилову** невозможным, но, вероятно, у принятого им решения есть и другие, не менее существенные причины. Прояснить эти причины может не только сам выбор между залом заседаний и съемочной площадкой в пользу последней, то есть в пользу уже запущенных *Запрещенных людей* и уже задуманного «Гамлета», что для практикующего режиссера вполне естественно; не только сознательно прочерченный **Панфиловым** перпендикуляр — в случае с *Запрещенными людьми* – к вектору общих настроений и ожиданий[2], но и сам угол режиссерского взгляда на хрестоматийные тексты.

Панфилов, перечитавший «Мать» еще в начале 1980-х гг., во время работы над *Вассой*, теперь поверяет хрестоматийные коллизии документом — воспоминаниями **Петра Заломова**, прототипа горьковского героя. В частности, вопреки роману и в согласии с мемуарным свидетельством он интерпретирует пафосную сцену рабочей демонстрации не как вдохновенное изъявление массового революционного восторга, но как отчаянный вызов, брошенный горсткой «запрещенных людей». Он не ставит под сомнение прекраснодушную природу этого порыва, но и не питает никаких иллюзий насчет его плодов: обреченное дело. Очевидно, что рационализм как свойство режиссерского дара в случае **Панфилова** имеет не сугубо кинематографическую природу. Обнаруженные и не без умысла вмонтированные им в фонограмму стихи про гласность — подлинные строчки того времени — звучат неприкрыто иронически.

Уже сейчас, а не десятилетие спустя в связи с *Романовыми...*, **Панфилов** стремится мысли революционной противопоставить толстовскую «мысль семейную», религиозную по сути; противопоставить идее общественного переустройства — идею приватного жизнестроительства на нравственных основаниях. Рост рабочего самосознания занимает его, по всей видимости, в последнюю очередь. Зато важной, корневой оказывается история трех приятелей детства, мальчишек-соседей, один из которых годы спустя пойдет служить в жандармерию и, поставленный перед выбором, убьет мать другого.

Еще до завершения *Запрещенных людей* **Панфилов** приступает к разработке проекта «Гамлет»[3]; идея фильма возникла более года назад, когда он ставил шекспировскую пьесу в «Ленкоме», и во многом опирается на концепцию того отвергнутого либеральной интеллигенцией спектакля. Принц датский должен предстать не благородным героем-одиночкой, пришедшим в разлад с косным и гнусным миром, но плотью от плоти этого мира, человеком, который громкими словами о попранной справедливости прикрывает жесткую и расчетливую борьбу за престол, в каковой борьбе для него все средства хороши. Вплоть до инсценированного им явления Призрака и инспирированного им же убийства безвинных, по **Панфилову**, королевских посланников Розенкранца и Гильденстерна — его, принца, друзей детства. Узловой же для авторского замысла, сопряженного и с вечным революционным сюжетом, и со злободневным сюжетом кинематографической революции, является развязка: в сражении за власть обречены на гибель все и все гибнут. Ничья корона достается тому ловкачу со стороны, который первым ее подбирает.

Глеб Панфилов

Так режиссерские концепции двух фильмов — поставленного и неосуществленного — отвечают на вопрос о сделанном **Панфиловым** выборе. Сложив с себя полномочия председателя комиссии по игровому кино, он не сразу официально выходит из состава секретариата, это произойдет позже[4]; не ставит публично под сомнение правоту случившегося в мае 1986 г.[5], однако этот поступок человека, в комсомольской юности получившего прививку коллективистской идеологии, квалифицируется однозначно: как воля к неучастию.

Виктор МАТИЗЕН, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] «6 января 1987 г. Утвержден сценарий Г. Панфилова «Запрещенные люди» по А. М. Горькому. (...) На производство двух фильмов по 2 серии каждый Госкино выделило 4 млн. 460 тыс. руб. (...) Пожалуй, больше в свое время получал только С. Бондарчук на «Войну и мир». (**Из дневника Александра Камшалова**)

«30 марта 1987 г. В Госкино Г. А. Панфилов проинформировал о переговорах в Москве с Нейло Санти (Италия, продюсер) по работе над фильмом «Запрещенные люди». Итальянцам понравился сценарий. Они готовы дать 80 тыс. метров «Кодака», 2 автомобиля, сделать запись в системе «Долби». (**Там же**)

[2] Если выбор в качестве литературной первоосновы главного романа социалистического реализма вызвал раздражение либералов эпохи смены идеологических и мифологических вех, то известие о копродукции с итальянской фирмой «Cinefin Ltd.» и ставшая достоянием российская доля в финансировании стали предметом неудовольствия кинематографической общественности, поводом для кулуарных разговоров и печатных фельетонов. **Панфилова** называли в числе «новых неприкасаемых», не хуже прежних умеющих обделывать свои дела и выбивать мегабюджеты; распускали слухи, что **Джан Мария Волонте** будет у него играть сормовского рабочего; язвили, что гардероб Ниловны шьют у **Пьера Кардена** и т. д.

[3] Заручившись поддержкой английского продюсера **Ларри Шиллера**, обещавшего профинансировать проект, **Панфилов** пишет сценарий, взяв за основу текст пьесы в переводе **Михаила Лозинского**, чья версия в наибольшей степени соответствовала его замыслу. А также приступает к поиску актеров. Ему хотелось, чтобы Гертруда, как и в спектакле, досталась **Инне Чуриковой**. В роли Гамлета он видел **Мела Гибсона**, который показался ему очень убедительным в *Безумном Максе*. Выяснилось, однако, что схожего мнения придерживается **Франко Дзеффирелли**, вскоре выпустивший *Гамлета* с **Гибсоном**. Это заставит отказаться от проекта сначала **Шиллера**, а потом и **Панфилова**, который снимать на отечественные деньги не мог, так как только что получил финансирование на *Запрещенных людей*, а западных более не нашел.

[4] «Элем на меня обиделся, когда я ушел из секретариата, но я ему сказал, что не кино существует для Союза, а Союз для кино. И посоветовал ему заняться кино. «Модель» могут сделать и без нас, а «Мастера» без него никто бы не сделал». **(Из интервью с Глебом Панфиловым)**

[5] «То, что произошло на Пятом съезде, было закономерно, естественно и необходимо. Но новая «модель кинематографа» – это уже конкретное действие, в котором дал о себе знать наш дилетантизм. (...) Я не принимал участия в создании «модели», но ее пафос тогда разделял». **(Из интервью с Глебом Панфиловым)**

апрель, 4

26

В СССР впервые показывают «Жертвоприношение» — почти год спустя после мировой премьеры

Последний фильм **Андрея Тарковского** стал одновременно первым и единственным его фильмом, чей замысел целиком сложился и осуществился вне советских границ – вне обиходных контекстов, вне привычных запретов и установлений. Выступая единоличным автором сценария, **Тарковский** ориентировал себя на абсолютный монологизм – или же на пристрастный диалог с собственным кинематографическим наследством.

Жертвоприношение выходит на наши экраны уже после кончины автора, посмертно «канонизированного» образцового мученика советской системы, что существенно влияет на восприятие этой картины. Для многих перестроечных интеллектуалов ее просмотр становится не просто родом «благородного» развлечения, но и своеобразным ритуалом причащения. *Жертвоприношение*, однако, едва ли можно счесть гармоничным созданием – эта картина принадлежит к категории «великих больных фильмов», «шедевров с изъяном».

Но это более, чем объяснимо. Ибо режиссер снимал свой фильм, будучи безнадежно больным. Трагедийное звучание картины усиливается непосредственным, почти «лобовым» введением главной темы позднего **Тарковского** – мирового катаклизма и Апокалипсиса, дабы у зрителя не осталось никаких сомнений в том, что «священное безумие» главного героя (его играет **Эрланд Йозефсон**) и его финальное жертвоприношение – сожжение собственного жилища – имеет фундаментальное, онтологическое основание.

Снимая фильм в Скандинавии с бергмановскими актерами, **Тарковский** очень опасался, что не сможет избежать мощного и неизбежного влияния шведского гения. Бергмановская аура зримо присутствует в фильме, нисколько, впрочем, не подавляя излюбленные образы и архетипы **Тарковского**.

Жертвоприношение

Трагедия завершается катарсисом: высохшее «мировое древо» суждено нескончаемо поливать маленькому сыну главного героя. Это последний кадр режиссера – и знак вопроса, оставленный современникам и потомкам. Здесь все объяснения, все версии и трактовки равновероятны.

Уничтожив Дом, свой основополагающий позитивный символ, **Тарковский** подвел *Жертвоприношением* черту под всем созданным и пережитым. Через год после окончания работы над фильмом режиссера не стало. И уже близится время пересмешников-постмодернистов, которые, одомашнив страшный миф о конце времени, сделают его на несколько ближайших лет забавным публичным аттракционом.

Сергей АНАШКИН, Павел КУЗНЕЦОВ

апрель, 23

27

Секретариат СК решает преобразовать Всесоюзное бюро пропаганды советского киноискусства (ВБПСК) во Всесоюзное творческо-производственное объединение (ВТПО) «Киноцентр»

Бюро пропаганды советского кино было образовано в 1959 г. как финансовая база Союза кинематографистов[1]. На волне политической «оттепели» новой организации предоставили большие налоговые льготы, что позволило в кратчайшие сроки создать разветвленную инфраструктуру. Бюро наладило сверхприбыльную печать фотографий популярных киноартистов, выпуск буклетов, книг и сувениров, устраивало концерты и творческие встречи. Последние подчас были единственным средством существования для немалого числа кинематографистов во время долгих вынужденных простоев[2]. К середине 1980-х гг. Бюро ежегодно получало около 10 миллионов рублей прибыли. На эти деньги строили Дома кино и пансионаты,

Киноцентр на Красной Пресне

создавали новые предприятия в России, Грузии, Армении, на Украине. На эти же деньги в Москве, на Красной Пресне, возвели дорогостоящее здание (один большой и семь маленьких кинозалов, просторные помещения для технических служб)[3].
Получив новый статус, бывшее ВБПСК расширяет сферу своей деятельности (под административным и финансовым контролем союзного СК) и берет на баланс здание на Красной Пресне, строительство которого приближается к завершению (в 1989 г. в нем, помимо «Киноцентра», разместится и Музей кино).
Ничто не предвещает, что буквально через пару лет, с распадом СССР, начнется дележ разбросанного по всей стране имущества «Киноцентра»[4], а тяжба между «наследниками» не завершится даже на исходе тысячелетия. Между тем льготы, предоставленные «Киноцентру», исчезнут вместе с советской властью, а спад интереса к кино и удорожание производства сделают предприятия ВТПО нерентабельными. Лишившись прежних источников дохода, «Киноцентр» вынужден будет сдавать в аренду свои огромные пустующие площади.

Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] «Когда Пырьев пробивал идею создания Союза кинематографистов, Хрущев не понимал, зачем это нужно. Он говорил: у вас есть Госкино – зачем вам еще и Союз? Но Пырьев и Чухрай своего добились. Хрущев, в конце концов, сказал: денег на создание Союза не дам, зарабатывайте сами. И разрешил создать Бюро пропаганды. Благодаря его деятельности и возник СК СССР. Это произошло в 1966 г., уже при Брежневе». **(Из интервью с Вячеславом Шмыровым)**

[2] «Благодаря этой системе многие кинематографисты, лишившись работы по разным, в том числе и политическим, причинам, жили за счет того, что ездили с лекциями по стране. Это и Кира Муратова, и Элем Климов, и Андрей Смирнов, и Алексей Герман... Все первые персоны, которые в перестройку стали влиятельными фигурами советского кино, были чем-то обязаны БПСК. Многим из них БПСК не дало умереть с голоду». **(Там же)**

[3] «Инициатором строительства «Киноцентра» был музейный отдел ВБПСК. Изначально предполагалось, что в этом здании будет размещаться еще не созданный Музей кино и Центральный лекторий, потом решили, что там должно быть общежитие для приезжающих киноведов. Но когда Брежнев заморозил все «культурное» строительство, сохранив только производственное, в план «Киноцентра» срочно внесли типографию, которая должна была печатать открытки с кадрами из фильмов и т. д. – чтобы оправдать производственный профиль. Это спасло и без того растянувшееся почти на два десятилетия строительство от полной остановки». **(Из интервью с Наумом Клейманом)**

[4] «Киноцентр» дремал, как вулкан, – до тех пор, пока на него не стали претендовать все новые и новые организации: Конфедерация Союзов кинематографистов, Союз кинематографистов России, московское отделение СК». **(Из интервью с Вячеславом Шмыровым)**

апрель, 24

28

В прокат выходит фильм «Завтра была война»* Юрия Кары. Режиссер утверждает, что работа над картиной полуподпольно велась с 1984 г.

Фильм **Юрия Кары** выходит на экраны в один год с *Покаянием* и тоже говорит о былых беззакониях. В одноименной повести **Бориса Васильева**, изданной на исходе «застоя», был явный цензурный подлог – арест отца девушки Вики за мнимую растрату, – но ее самоубийство все равно было обвинением несвободной стране. Герой фильма 1987 г. арестован, конечно, как «враг народа». В отзывах пишут, что подобными произведениями перестройка открыла «нелегкий разговор» о прошлом. Либеральная критика, выискивая «всю правду» в «полочных» фильмах, словно не желает вспоминать, что экран еще с *Чистого неба* (1961) заговорил о беззакониях.
Естественно предположить, что перестройка, восстанавливая нормальное кровообращение искусства, возобновит исследование прошлого с этапа, где оно было директивно пресечено. Но усилиями лучших мастеров оно как бы и не прерывалось. Подрезанным оказалось конъюнктурное крыло темы, где мотивы репрессий были острой приправой к дежурному блюду. Фильм **Кары** словно «задержан доставкой» – он звено в цепи картин вроде *Грешного ангела* (1962) **Геннадия Казанского**, где мелодраматизм упрощал реальность и «анестезировал» боль.
Режиссер не чувствует природу неволи – страну здесь словно населяют свободные люди. Аресту все так удивлены, словно на дворе не 1940 г. Гадкая училка «стучит» будто бы из одной только личной вредности, а «хороший» директор школы собирает чуть ли не митинг протеста у могилы дочери «врага народа». И, конечно, «отдельные» беззакония меркнут перед действительным океаном народной скорби – Великой Отечественной...
В перестройку снимут довольно мало «жанровых» лент о сталинизме. Самые удачные (*Холодное лето пятьдесят третьего...*, 1988; *Затерянный в Сибири*, 1991) будут следовать жестким моделям американского кино с его «хорошими» и «плохими» героями. В трактовке

Завтра была война

эпохи террора будет доминировать мотив абсурда – шутовского (вариации от *Черной розы...*, 1989, до *Перехода товарища Чкалова...*, 1990) или бытийного (*Хрусталев, машину!*, 1998), но равно тотального и непознаваемого.
Массовое сознание быстро изживает прекраснодушную иллюзию, что изгнание с высоких постов «нехороших» людей обеспечит рай земной. Едва появившись, фильм **Кары** уже кажется архаичным. Вскоре о нем будут вспоминать лишь потому, что здесь дебютирует **Наталья Негода**.

Олег КОВАЛОВ

апрель, 29

Премьера фильма «Взломщик»* Валерия Огородникова. Он займет 15-е место в прокатном рейтинге года

29 *Взломщик* – полнометражный дебют **Валерия Огородникова** – становится одним из фильмов, в которых кинематографически оформляется образ советского рокера. А поскольку в главной роли снялся суперпопулярный **Константин Кинчев**, фильм кажется попросту обреченным на массовый успех. Однако прогноз не сбывается. Несмотря на то, что *Взломщика* празднует пресса (еще не ведающая слова «ньюсмейкер», но интуитивно различающая в исполнителе главной роли это весьма выгодное для себя явление); его одобряет кинокритика, в том числе и международная (Приз FIPRESCI на МКФ в Венеции); но именно та аудитория, на которую фильм был главным образом рассчитан, принимает его кисло, без одобрения, и уж тем более без ожидаемых восторгов.
Причин несколько. Сценарий **Валерия Приемыхова** отводил отечественному року место некоего маргинального явления на задворках городской жизни – и тем самым в качестве современной драматургической основы безнадежно устарел еще до начала съемок. Режиссер, основательно модернизировав коллизии и диалоги, оставил в неприкосновенности сам этот, глубоко архаичный, подход к новому герою и новой социальной фактуре. В итоге, как и в других фильмах этой волны, кинематограф, с одной стороны, заигрывает с роком, стремится запечатлеть его на фоне времени, и самому остаться для вечности в обнимку с ним и в лучах его славы; с другой стороны – снисходительно похлопывает по плечу, даже и не помышляя строить отношения на равных. Это выглядит некоторой, мягко говоря, неадекватностью: рок-культура, аккумулирующая в этот момент наиболее полно энергию времени, разламывает изнутри фальшивую эстетику «старого доброго советского кино», вознамерившегося омолодиться и осовремениться за счет «свежей крови». Не получается. По прошествии лет самоценными окажутся эпизоды и планы, снятые как бы между прочим, «для перебивок»: исполнение детским духовым оркестром фрагмента из **Петра Чайковского**, прослушивание самодеятельных исполнителей. Ну и, конечно, сам **Кинчев** – в особенности, когда он попадает в кадр случайно, ничего не играя, в паузе, в передышке, в перекуре между диалогами и «сюжетными» эпизодами. Хорош также **Олег Гаркуша**, украшающий здесь первыми значками и брошками свой легендарный пиджак (который впоследствии будет продаваться в том же «Сайгоне» за большие деньги). Будущая поп-звезда **Сергей Рогожин** забавно поет «Не хочу и не умею быть таким как все». Музыкальная составляющая картины, вызывающая наибольший интерес у публики, превращает ее в документальное свидетельство своего времени – и тем самым оставляет за ней право на существование.
Огородников, обвиненный в конъюнктурном заигрывании с неформалами, с одной стороны, и в искажении их романтического образа – с другой, будет разрушать представления о себе как о конъюнктурщике *Бумажными глазами Пришвина* (1989) и *Опытом бреда любовного очарования* (1991), а затем снимет *Барак* (1999), в котором уходящая натура *Взломщика* трансформируется в ушедшую окончательно. Режиссер придет к историческому кино, уже когда безнадежно-историческим успеет стать его дебют.

Взломщик

Надежда САШИНА, Олег ЯСАКОВ

май, 18

В Тбилиси открывается XX Всесоюзный кинофестиваль

30 Юбилейный Всесоюзный кинофестиваль носит очевидно «промежуточный» характер: все еще «застойный» по форме, он стремится начинить себя перестроечным содержанием. В наследство от старых времен ему достаются трескучий девиз («За гражданственность искусства, за художественную и нравственную взыскательность»), помпезность стиля жизни, мертвечина ритуалов – вроде непременных встреч участников и гостей со студенчеством, а также с передовиками промышленных предприятий и сельского хозяйства. В свою очередь новые времена заставляют отказаться от универсального

принципа «всем сестрам по серьгам» и сократить количество призов, а главное – пригласить в конкурс *Долгие проводы*, пятнадцать лет назад исключенные из аналогичной программы тбилисского ВКФ, а также *Покаяние*, *Чужую Белую и Рябого*, *Письма мертвого человека*, *Курьера*, *Непрофессионалов*.

Тенгиз и Кетеван Абуладзе

Естественным образом Главный приз обновленного фестиваля получает *Покаяние* – как символ «ветра перемен». Не составляет труда спрогнозировать победу фильма *Легко ли быть молодым?* в конкурсе неигрового кино и угадать желание жюри художественных фильмов, возглавляемого **Эльдаром Шенгелая**, вернуть пятнадцатилетней давности долг **Кире Муратовой**: ее *Долгие проводы* получают Специальный приз. Аналогичной наградой премируют «молодое кино» в лице *Непрофессионалов*, не забывают и про *Письма мертвого человека* (приз жюри).

Все секции тбилисского конкурса – наверное, в наименьшей степени это касается анимации – демонстрируют готовность к решительной идеологической «смене вех». Равно как и то, что «прогрессивное» и «художественное» не связаны между собой причинно-следственной связью: слабых картин в Тбилиси предостаточно.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

май, 19

31

«Покаяние» Тенгиза Абуладзе получает Большой специальный приз МКФ в Канне. Фильму Никиты Михалкова «Очи черные» достается приз за лучшую мужскую роль

В жюри юбилейного Каннского фестиваля приглашен **Элем Климов**, в конкурс – *Покаяние* **Тенгиза Абуладзе** и *Робинзонада, или Мой английский дедушка* **Наны Джорджадзе**. Кроме того, от Италии в конкурсе участвует **Никита Михалков** с *Очами черными*, а от США – **Андрей Кончаловский** с *Застенчивыми людьми*. Последний фильм не рассматривается в качестве серьезного претендента на главные призы, зато *Покаяние* и *Очи черные* фигурируют в числе фаворитов.

Климов как член жюри активно борется за то, чтобы *Покаянию*, символу перестройки и знамени новой кинематографической власти, досталась если не «Золотая пальмовая ветвь», то одна из главных наград. *Очи черные*, в противовес мнению российской критики, получают высокие оценки фестивальной прессы. А главное, к фильму **Михалкова** расположен председатель жюри **Ив Монтан**, давно уже разочаровавшийся в идеях коммунизма и не склонный верить в покаяние строителей светлого будущего. Как бы то ни было, договориться жюри сумеет только на платформе компромисса, на который пошли обе противоборствующие стороны[1]. Решено отдать «Золотую пальмовую ветвь» фильму **Мориса Пиала** *Под солнцем сатаны*: его французское происхождение устраивает **Монтана**, а духовность авторского послания примиряет с ним **Климова**. *Покаяние* получает Большой специальный приз жюри, *Робинзонада...* – «Золотую камеру» за лучший дебют. У *Очей черных* оказывается приз за лучшую мужскую роль **Марчелло Мастроянни**, а приз за лучшую женскую роль достается **Барбаре Херши**, сыгравшей в *Застенчивых людях*.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] «На финальном заседании жюри Монтан сказал: «Я не спал всю ночь: думал, кому что дать. И вот составил список своих предложений. Давайте их обсудим (...)». Я произнес одну из самых темпераментных речей в своей жизни, и это сломало весь расклад Монтана, в котором «Покаянию» не было места. Понимая, что на юбилейном фестивале Гран-при должен получить французский фильм, я подыграл *Солнцу сатаны* Мориса Пиала, чтобы надежнее «застолбить» следующую премию для фильма Абуладзе. И когда после тайного голосования Монтан понял, что все проиграно, у него была истерика». (**Из интервью с Элемом Климовым**)

май

32

После триумфального премьерного показа в Каннах «Очи черные»* Никиты Михалкова возвращаются в СССР. Кинематографическая общественность принимает картину с вялым раздражением. Режиссера упрекают в буржуазности, прагматизме и равнодушии к судьбам отечества в его «минуты роковые»

Модель фильма о межнациональной любви была достаточно разработана в мировом кинематографе. Страны-родительницы героя и героини, как правило, находились в конфликтных взаимоотношениях, и их отчуждение преодолевалось в пространстве сюжета всепроникающим Эросом (например: *Хиросима, моя любовь* **Алена Рене**, 1959; *Москва – любовь моя* **Александра Митты**, 1974; *Подсолнухи* **Витторио де Сика**, 1969). Но Италия начала века, выбранная **Никитой Михалковым** для эротического противостояния с его отечеством, на самом деле была любима русской страной, поэтому сюжетная драма фильма заключается не в фатальных исторических обстоятельствах, но в печальном ускользании личного счастья от человека, в невозможности этого счастья на земле. Естественно, что роль такого

«человека вообще», проводника авторских настроений в лабиринтах фильма, сыграл **Марчелло Мастроянни** – универсальный европейский актер, создавший в своем творчестве некий совокупный символ нормального послевоенного мужчины – жизнелюбивого и грустного, любопытного и рассеянного, далекого от идеологии, немножко развратного, чуточку легкомысленного, одинаково способного к нежности, верности и предательству. Сюжет *Очей черных* варьирует мотивы чеховских рассказов («Дама с собачкой»), а название отсылает к русско-цыганской песне про «страсти роковые». Однако всякий возможный мелодраматизм **Михалков** растушевывает в мягкую акварель. И даже резкий по сути, сатирический образ чиновничьей России, с которой сталкивается герой на своем нелегком пути к возлюбленной, облегчает юмористической веселостью. Нынешнее положение России известно **Михалкову**, до *Очей черных* выпустившего два горьких и насмешливых фильма о современности (*Родня*, 1982; *Без свидетелей*, 1983). Но он готов, кажется, переписать всю русскую литературу и всю русскую историю, только бы придуманная им заветная Россия стала, наконец, любимой. Понятное всякому, отлично сделанное произведение визуальной беллетристики с отличными актерскими работами подвергается остракизму на Родине: фильм не идет в кинотеатрах; на него не опубликовано ни одной рецензии; глухо, но настойчиво транслируется мнение о том, что картина сугубо неудачна. **Михалков** продолжает пожинать плоды своей ссоры с прогрессивной кинематографической общественностью на Пятом съезде. Между тем, обвиненные в конъюнктуре и сувенирности *Очи черные* мягко-лирически, без надрыва, в беллетристической манере трактуют ту же тему, что и трагическая *Ностальгия* **Андрея Тарковского** – духовный разрыв Европы и России, русское одиночество в мире.

Очи черные

Татьяна МОСКВИНА

июнь, 12

33

Умер Николай Скоробогатов*

В кино **Николай Скоробогатов** играл добрых государственных людей среднего звена. Честных служак – мастеров, участковых, начальников депо и отделений милиции, советников посольства в периферийной Африке. Таким и запомнился: либо в вицмундире с молоточками, либо в рубашке с коротким рукавом – летней униформе младшего советского чиновничества. Его сквозной герой был суворовским дядькой при молодых амбициозных зверобоях. Вводил в курс лимпопошного бытья резидента Славина (*ТАСС уполномочен заявить*). Разъяснял областную обстановочку столичному полковнику-ревизору (*Сыщик*). Освещал дотошному следователю путейный бедлам (*Остановился поезд*). Остерегал, толмачил и первым лез под пули. Вершиной в длинной череде этих персонажей, скромных и незаметных тружеников тыла, стала роль в фильме *Летняя поездка к морю*. Здесь актеру в первый и последний раз удалось досказать о своем герое все то, что по причинам, от него не зависящим, в иных фильмах оставалось за кадром.

Как и положено артисту «Ленкома», **Скоробогатов** снимался вместе с труппой в фильмах главного режиссера – наводя турецкоподданного на хозяйкин гарнитур (*Двенадцать стульев*) и поясняя племяннице Фимке, отчего ипохондрия на закате делается (*Формула любви*). Рукастый кузнец, спикающий по латыни, а во хмелю починяющий карету за ночь вместо недели, стал комическим вариантом в перечне его простых и правильных кочегаров-плотников, в последнее время продвигаемых по профсоюзной линии.

Тем ценней было его появление в панфиловской *Вассе* в образе хозяйкиного брата-акробата. С халдейским чубчиком и припрятанным штофиком, непременный для границы веков домашний шут-приживал, халявщик, охальник, был не только знаком сословного вырождения и близкой гибели богов, но и вполне узнаваемым типом современного творческого работника, предвестником второй за век российской Помпеи.

В его послужном списке значатся десятки фильмов, хороших, не очень и вовсе никудышных. В историю кино несомненно войдут две роли. Не так уж плохо для киноактера. Преступно мало – когда речь идет о **Скоробогатове**.

Николай Скоробогатов

Денис ГОРЕЛОВ

июнь, 18

34

На секретариате СК рассматривается фундаментальный документ под оптимистическим названием

Документ, после многочисленных дискуссий принятый на Пленуме Всесоюзной комиссии по научному кино, утверждает новую концепцию научно-популярного кинематографа – как часть общей концепции развития советского киноискусства. Программные направления звучат столь же поэтично, сколь абстрактно: «Человек и мироздание», «Человек и общество»,

«Перспективы развития научного кино». Пока никто не осознает, что перспективы обернутся тупиками в самом ближайшем будущем*

«Человек в масштабе времени. Исследование прошлого как путь самосознания» и т. д. В дальнейшем предполагается конкретизация концепции и разработка идейно-художественных программ студий.

Однако благие намерения останутся намерениями. Фактическое прекращение государственного финансирования в конце 1990-х гг. не позволит всерьез говорить о будущем научного кино, но также останется неясным и его прошлое. «Научно-популярное кино: жизнь после жизни» — так будет называться конференция кинематографистов, которая пройдет весной 1991 г. в Киеве. Советский Союз еще будет существовать, а один из его культурных институтов уже объявит о своей кончине. Причем по внешним признакам резкого изменения к худшему пока не наблюдается. Ежегодно, как и прежде, выходит более ста картин, с полной нагрузкой работают все три специализированные студии: «Центрнаучфильм», «Леннаучфильм» и «Киевнаучфильм». Однако глубокий кризис вида уже налицо. Он начался вместе с перестройкой, когда научно-популярное кино вслед за документальным устремилось в публицистику. Угроза превращения в дублирующую кинодокументалистику структуру, угроза утраты собственных, только этому виду кино присущих качеств, которые и делали его незаменимым элементом нашей культуры, поначалу всерьез не обсуждается. С другой стороны, эти специфические качества не будут вовремя осознаны кинософообществом. В известной степени это же можно сказать и про кинематограф в целом.

Когда в 1995 г. будет отмечаться столетие знаменитого сеанса на бульваре Капуцинов — это станет праздником всего кинематографа, всех его служителей и поклонников, но отнюдь не столетием всего кинематографа. Были и есть кинематографисты, которые ведут свою профессиональную родословную вовсе не от **Люмьеров**. По их представлениям, первые люмьеровские ленты явились не открытием, а частным случаем кинозрения, фундаментальные возможности которого стали известны на 15-20 лет раньше *Прибытия поезда*. Оператор и режиссер научно-исследовательского кино **Владимир Лаврентьев** использовал для его определения такую формулу: «Сочетание визуальной, качественной оценки явления с одновременным количественным измерением составляющих его величин». Благодаря кинокамере и ее аналогам все незаметное или невидимое, из-за иного, чем человеческий, масштаба пространства и времени, становилось доступным и для целостного восприятия, и для научного анализа. Был изобретен идеальный инструмент для творческой личности, соединяющей в себе потенциал ученого и художника.

Научное и «ненаучное» (люмьеровское) кино, разделенные исторически, обладают гораздо большим внутренним подобием, чем принято считать. Так, фиксация научного факта на пленке часто требует приемов, которые очень похожи на постановочные. К примеру, при микросьемках в культуре ткани применяется подкраска, которая улучшает возможности кинонаблюдения за жизнью клеток. А ведь это не что иное, как грим. И первым режиссером-постановщиком следует считать не **Луи Люмьера** с его *Политым поливальщиком*, а другого парижанина, руководителя физиологической станции **Этьена Маре**. Он не создал бы своего знаменитого «геометрического человека», ставшего и зримой формулой, и выразительнейшим образом человеческого бега, если бы в один прекрасный день, еще в начале 1880-х гг., не придумал одеть бегуна в черную маску и черный костюм, оставив видимыми для свой хронофотокамеры только нашитую сбоку светлую полоску.

Некоторые из первых научно-исследовательских фильмов оказались настолько интересными, что возникла мысль показать их широкой публике. Появилась возможность увидеть в динамике скрытые, малоизвестные или недоступные глазу стороны жизни животных и растений, а также явления и процессы, протекающие в неживой природе, наглядно постичь действие физических законов, принципы работы машин и т. д. Необычные ландшафты, повадки зверей и птиц, мир насекомых и обитателей моря, быт, обычаи далеких стран, остатки древних культур стали благодатным материалом для кинонаблюдений. На рубеже веков процветали кинокомедия и киномелодрама, вызывая бури смеха и потоки непритворных слез. Но в то же самое время кинофицированный мир, затаив дыхание, следил за превращениями бабочки в фильме итальянца **Роберто Оменьи**, наблюдал за смертельной схваткой белых кровяных шариков с туберкулез-ными палочками, заснятой доктором **Жоржем Командоном** из Парижа, и за бурной жизнью многочисленных обитателей обыкновенной капли воды в картине русского биолога **Владимира Лебедева**.

Наряду с возможностями камеры, соединенной с микроскопом, в исследовательских и популярных фильмах широко использовалась ее способность показывать природные явления сжатыми и растянутыми во времени (то есть анализировать и синтезировать движение).

Процессы, протекающие в реальности в течение нескольких дней или даже недель с помощью сверхзамедленной (цейтраферной) сьемки сворачивались в несколько минут.

На глазах у изумленных зрителей из семени появлялся росток, формировались стебель и листья, распускался цветок.

Параллельно с этим возник способ анимационного (графического и объемного) моделирования объектов, прямое наблюдение за которыми затруднено или вообще невозможно. В русском кино этот способ был впервые применен **Владиславом Старевичем** и **Николаем Баклиным** в фильме *Электрический телеграф* (1911). Покадровая (анимационная) съемка стала также средством проникновения в творческую лабораторию писателей и художников, послужив развитию искусствоведческого научно-популярного фильма (*Рукописи Пушкина*, реж. **С. Владимирский**, **А. Егоров**, 1936, СССР).

С появлением звука, цвета, бесшумной камеры, световодов, съемки в рентгеновских лучах, а в последние десятилетия видео- и компьютерной техники, научно-популярное кино получало все новые и новые импульсы для своего развития. Зрители смогли увидеть редкое по красоте зрелище роста кристаллов (*В мире кристаллов*, реж. **А. Сардан**, 1947, СССР), солнечные протуберанцы (*Солнечное пламя*, реж. **В. Лио**, **Ж. Леклерк**, 1952, Франция), труднодоступные глубины моря (*В мире безмолвия*, реж. **Ж. Кусто**, 1956, Франция), фантастические операции на генетическом уровне (*Дети будущего*, реж. **О. Никхольм**, 1985, Дания), нашу Землю и другие планеты, снятые крупным планом с борта космических кораблей и автоматических станций. На основе этого «нового зрения» формировались специфические познавательные и эстетические свойства научно-популярного кино, его социальные функции.

В России первые научные сьемки были проведены под руководством адмирала **Степана Макарова** еще в 1898 г. для изучения сил, воздействующих на корпус ледокола. Отечественное производство научно-популярных (или, как их тогда называли, «просветительных») фильмов началось в 1907 г. с этнографических и географических картин (*Живописная Россия*, *По Волге*, *По Кавказу* и др.) Наиболее важный вклад в российское научно-популярное кино в дореволюционный период внес Научный отдел, работавший в 1911 – 1916 гг. на кинофабрике **Александра Ханжонкова** (*Инфузория*, реж. **В. Лебедев**).

В 1920-е гг. наше научно-популярное развивалось под сильным влиянием немецкой «культурфильмы» (*Теория относительности Эйнштейна*, 1922; *Гипноз и внушение*, 1923; *Чудеса мироздания*, 1925). Это были либо первые попытки передать визуальным языком сложные научные понятия, либо под маркой «культурфильмы» снимались псевдонаучные мелодрамы на социальные, медицинские, зоологические и географические темы. Большим и нередко скандальным успехом пользовались у наших зрителей отечественные игровые «культурфильмы»: *Аборт* (реж. **Г. Лемберг**,1924), *Проститутка* (реж. **О. Фрелих**, 1927), *Больные нервы* (реж. **Н. Галкин**, 1930).

В начале следующего десятилетия, в период активной индустриализации страны, кино оказалось вовлеченным в подготовку специалистов основных рабочих профессий. В 1931 г. был организован трест «Союзтехфильм», в рамках которого в 1933 г. в Москве, Ленинграде, Новосибирске, Киеве были созданы «фабрики технических фильмов», выпускавшие инструктивные, технико-пропагандистские и учебные фильмы.

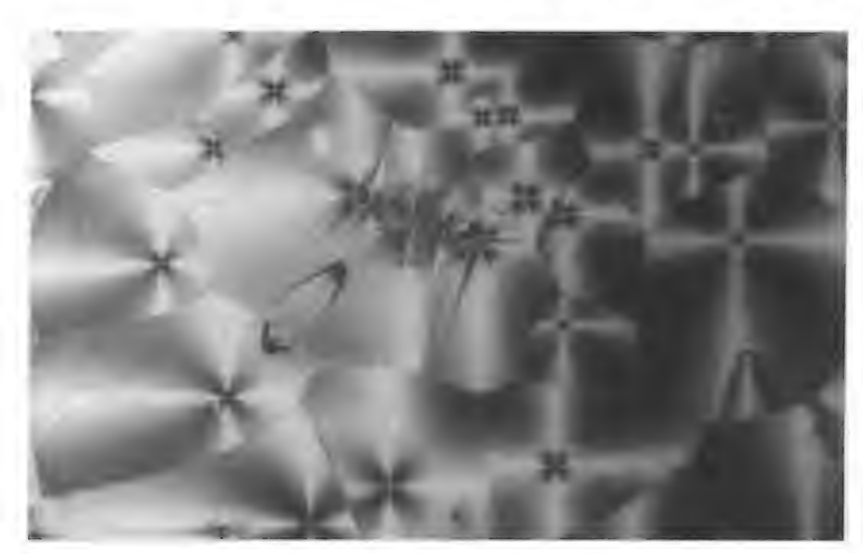
Постепенно расширялся выпуск учебных фильмов для школ. Часть фильмов, по преимуществу о живой природе, снятых как учебные, после перемонтажа были выпущены на широкий экран: *В мире насекомых* (реж. **Л. Антонов**, 1936), *Пернатая смена* (реж. **А. Згуриди**, 1936) и др. Развивалась техника специальных съемок и приемы длительного наблюдения за животными в естественных условиях, которые дополнялись экспериментами – как в фильме *Остров белых птиц* (реж. **Б. Светозаров**, 1940).

Некоторые биологические фильмы к концу 1930-х гг. приобрели откровенно пропагандистский характер, где борьба видов в природе впрямую ассоциировалась с той самой «классовой борьбой», которая, по мысли **Иосифа Сталина**, должна была постоянно усиливаться в процессе построения социализма (*Сила жизни*, реж. **А. Згуриди**, 1940).

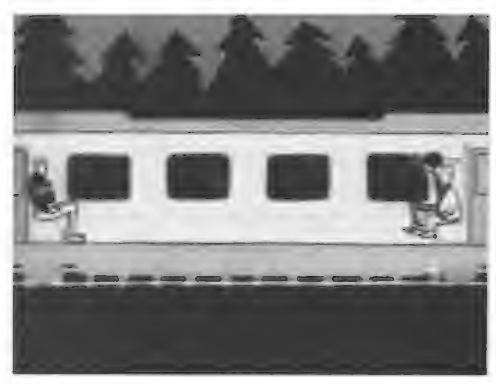
Редко, но все же выходили фильмы по другим разделам естествознания, и это тоже были популярные варианты учебных картин. Например, появление фильма *Строение материи* (реж. **А. Преснякова** и **В. Николаи**, 1940) было спровоцировано не наркомпросовской программой, а физическим конгрессом в Ленинграде в 1934 г., когда в гости к главе советской физической школы академику **Абраму Иоффе** приехали выдающиеся ученые со всего мира, включая **Нильса Бора**.

Окончательный выход отечественного научно-популярного кино из тени кино учебного произошел только после войны. В 1946 г. ЦК ВКП(б) в своем постановлении объявил главной задачей научного кинематографа создание фильмов для широкого зрителя. Вскоре все студии «техфильмов» были переименованы в научно-популярные.

Перейдя из школьного класса в кинотеатр, этот вид кино стремился преодолеть свое «кабинетное» происхождение, придать занимательность изложению научного материала, внести элементы драматизма в ход лекции, выделяя неожиданные перипетии в истории познания, создать видимость прямого контакта зрителя с современной


В мире кристаллов, 1947

В стране нектара, 1959


Что такое теория относительности?, 1964

Власть над веществом, 1959

Дорога к звездам, 1957

Кто разбудит аксолотля, 1981

В глубинах моря, 1938

Один Тамм, 1972

Николай Амосов, 1970

Фаворский, 1964

Я и другие, 1971

Регуляция биологических процессов, 1985

Ищу законы творчества, 1966

Алгоритм изобретения, 1974

наукой (*Жизнь растений*, реж. **М. Каростин**, 1948; *Первые крылья*, реж. **А. Гендельштейн**, 1950; *Вселенная*, реж. **П. Клушанцев**, **Н. Лещенко**, 1951).

В 1940-е – 1950-е гг., пытаясь завоевать сердца зрителей, научно-популярное кино все больше сближалось с художественным. В разработке биологической темы наряду с развитием метода документальных наблюдений и экспериментов (*Солнечное племя*, реж. **Б. Винницкий**, 1944) использовались и актерские средства. Нередко фильмы строились в форме остросюжетной новеллы или повести нравоучительного характера (*Звериной тропой*, реж. **Б. Долин**, 1947). При этом играть приходилось не только людям, но и животным, которых снимали как в природных условиях, так и в вольерах и павильонах, прибегая к помощи дрессировщиков.

В послевоенные годы престиж науки в обществе достиг своей высшей точки. Казалось, нет такой задачи, которую она не способна решить сейчас, или (в крайнем случае) в недалеком будущем. С ее успехами связывалось грядущее изобилие материальных благ, создание неиссякаемых источников энергии, радикальное улучшение земного климата, полеты человека за пределы солнечной системы, полное избавление от болезней и даже бессмертие... Все это миллионы людей надеялись увидеть собственными глазами, и научно-популярное кино спешило предоставить им такую возможность (*Дорога к звездам*, реж. **П. Клушанцев**, 1957; *Будущее начинается сегодня*, реж. **Б. Альтшуллер**, 1957; *Власть над веществом*, реж. **В. Сутеев**, 1959).

Но уже к началу 1970-х гг. не осталось и следа от многих радужных иллюзий: бессмертие оказалось недостижимым, «глобальная реконструкция континентов» – нелепой. Практическая космонавтика сосредоточилась на изучении Земли. «Господство над природой» обернулось затяжным, болезненным конфликтом с ней. Темпы научно-технического прогресса не снизились, но его оценка в обществе стала более трезвой и критической. Для кино же наука вышла из сферы священного и превратилась в объект изучения, но не поклонения. Авторы фильмов уже не принимали образ науки в готовом виде, создавали его сознательно на основе собственных моральных, философских и эстетических представлений. Единый нормативный образ заменили десятки неповторимых и индивидуальных. Кино пыталось стать критиком науки, ее совестью. Так возникло понятие «науковедческий фильм» (*Альтернатива*, реж. **Б. Загряжский**, 1975; *Загадки живой клетки*, реж. **В. Чигинский**, 1976; *Кто разбудит аксолотля?*, реж. **Е. Саканян**,1981; *Никогда не говори «никогда»*, реж. **Е. Покровский**,1982; *Канва жизни*, реж. **Р. Маран**, 1984).

Научно-популярное кино обратило внимание на угрожающий раскол, который возник в XX в. между представителями традиционной гуманитарной и научной культуры. Многие открытия, радикально изменившие картину мира, оставались неизвестными и очень мало интересовали даже самую образованную часть общества. Авторы фильмов задались вопросом – что такое истинная духовность? Можно ли сегодня довольствоваться давно устаревшими представлениями о мироустройстве? (*Что такое теория относительности?*, 1964; *Этот правый, левый мир*, 1971, реж. **С. Райтбурт**).

В период «оттепели» в фильмах доминировал один тип человеческого образа – «человек познающий», или ученый, изобретатель, врач, инженер (*Битва в Миорах*, реж. **В. Архангельский**, 1964; *Николай Амосов*, реж. **Т. Золоев**, 1970; *Один Тамм*, реж. **М. Таврог**, 1972). Вслед за этим человек появился на экране также и в качестве объекта науки: в фильмах по экспериментальной социологии и социальной психологии (*Я и другие*, 1971; *Добрый и злой*, 1972, реж. **Ф. Соболев**).

Новый жанр фильма-исследования определялся не только самой экранизацией экспериментов, которая встречалась и раньше, но еще и способом их кинематографической интерпретации. Необходимость преобразования научных процессов во время съемок была доказана еще **Всеволодом Пудовкиным** в его единственном научно-популярном фильме *Механика головного мозга* (1925). Оказалось, что нельзя просто фиксировать на пленку проведение учеными экспериментов, поскольку увиденное не будет адекватно воспринято неподготовленной аудиторией. Необходимо, не изменяя сути опыта, поставить его заново, специально для съемок, а затем в монтаже усилить его наглядность и доступность, раскрыть научный и философский смысл. Осваивая эту традицию, создатели жанра фильма-исследования ставили себе новую задачу: выявить драматическое зерно, заложенное в эксперименте. Прочесть его как драму, поставить и снять как увлекательное зрелище (*Думают ли животные?*, реж. **Ф. Соболев**, 1970; *Метаморфозы*, реж. **А. Борсюк**, 1978).

В мировом контексте положение нашего научно-популярного кино и прежде было маргинальным. Это был вид кинематографа, который распространял научные знания и материалистическое мировоззрение. Но этот общий «закон вида» всегда имел множество традиционных исключений: фильмы по искусству, видовые, спортивные планировались и выходили в прокат как «научно-популярные». На самом деле официальные советские идеологи были озабочены соблюдением более общего закона, который можно назвать

«законом сохранения единства». Если, к примеру, вся страна решением съезда КПСС была призвана помогать Нечерноземью, строить БАМ или защищать окружающую среду, то и наука должна была шагать в ногу вместе со всеми, а научно-популярному кино следовало отразить своевременное включение науки в общий строй. О конечном результате такой кампании ее организаторы беспокоились значительно меньше, чем о всеобщем порыве к ее выполнению и наглядной демонстрации очередного единения всех сил. Причастность к такому порыву наделяла фильм некой высшей легитимностью, поэтому он мог называться «научно-популярным», даже если в нем не было ни одного слова о науке. Таким образом, из 120-150 фильмов ежегодного выпуска (из них 10-12 были полнометражными) в среднем около трети отменяли «закон вида» сверху. Еще треть была ему послушна и ограничивалась переводом научных данных на общедоступный язык. Остаток был попыткой изменить «закон вида» снизу.

Творчество кинопопуляризаторов-еретиков – одно из самых оригинальных и странных явлений в культуре «застоя». Первая и главная ересь утвердилась еще в период «оттепели»: научно-популярное кино представлялось синтезом науки и искусства, научного и художественного мышления. Такая точка зрения выросла не из теории «интеллектуального кино» **Сергея Эйзенштейна**, а явилась одним из последствий дискуссии «физиков и лириков». На первый взгляд, новая формула не противоречила старой, но хранители «закона вида» забеспокоились – и не напрасно. Ведь в результате научно-популярное кино лишалось своей строгой функциональности и превращалось из скромного посредника между наукой и обществом в некую самоценную разновидность творчества. Причем на месте переводчика с языка науки на язык кино оказывался художник, автор. Не обсуждая здесь реальность и философскую состоятельность идеи синтеза, необходимо отметить, что хоть она и не осуществилась на практике, но, без сомнения, сыграла очень важную регулятивную роль. Во-первых, она привлекла в эту область кино несколько десятков высокоодаренных людей. Прежняя перспектива служить рупором для целиком заимствованных идей, вытекающая из «закона вида», не могла быть притягательной для талантов. Во-вторых, идея синтеза инициировала интеграционные процессы (по принципу дополнительности) в культуре, сделала кинематограф пространством для диалога гуманитарной и естественно-научной субкультур, прежде отличавшихся взаимной невосприимчивостью. В центре этого диалога оказалось целостное представление о человеке, в котором социальное и биологическое, дух и тело не существуют по отдельности. Марксистская догматика для своего оправдания всегда не без успеха использовала естествознание. Но можно ли надежно опираться на то, что предстает перед нами не в виде стройной системы, а как соревнование теорий, гипотез, эвристических моделей, догадок, еще не нашедших своего полного подтверждения? А ведь именно такой образ науки стал проникать на экран.

Позже станет ясно, что годы «застоя», как ни странно, были очень плодотворными для научно-популярного кино, хотя каждый новый шаг давался ценой огромных моральных усилий. А вот перестройку этот вид кино не сумеет пережить. Реформы будут идти стихийно, «на общественных началах». И главное – без понимания специфики того, что именно реформируется. Для научно-популярного кино это будет иметь разрушительные последствия. Оно всегда было периферийным и даже маргинальным: ни кинематографическое руководство, ни критика, ни коллеги из игрового и документального кино не понимали и даже всерьез не интересовались тем, что в нем происходит. Это давало определенный выигрыш (прежде всего в свободе творчества), но в период радикальных перемен именно эти благоприятные в свое время факторы и обстоятельства роковым образом скажутся на его судьбе.

В перестройку весь неигровой кинематограф устремится в публицистику, и научно-популярное кино воспримет постановку диагноза больному обществу как своего рода профессиональный долг. Но важным будет и другой, более прозаический мотив сдвига научного кино в сторону документалистики. Предполагается, что научно-популярные студии со временем перейдут на самоокупаемость через кинопрокат. Кажется, что именно кинопублицистика – самое многообещающее направление в смысле зрительского успеха. В результате документальное кино стремительно ассимилирует своего соседа, причем оно само, в конечном итоге, окажется не нужным в кинотеатре.

Стремительный, но очень короткий полет «Стрелы» это ясно покажет. Что же касается внедрения «базовой модели», смены концепций, выборов худруков и утверждения из программ – все это не сыграет решающей роли в грядущей драме. Научно-популярный кинематограф потеряет старого заказчика (государство) и не обретет нового (например, телевидения). Его стремительно устаревающий фильмофонд окажется невостребованным, новый – не на что и не для кого будет производить.

Виталий ТРОЯНОВСКИЙ

июнь, 20

Умер Леонид Харитонов*

35 Недолог был век большинства кинозвезд 1950-х гг. – милых, обаятельных, чуточку недисциплинированных и бесконечно энергичных, так удобно и уютно расположившихся в условном, отчасти кукольном экранном мире. С помощью старших мудрых товарищей к финалу фильмов они быстро изживали некоторые недостатки, столь свойственные наивной и пылкой юности, – и в результате добивались успехов в работе и личной жизни. Мир их был прост, незатейлив и ясен, в нем было весело и легко. За легкость их нежно любили зрители, и еще – за некоторое симпатичное несовершенство, сразу к себе располагающее. Задорно вздернутый нос и обезоруживающая улыбка **Леонида Харитонова** запомнилась сразу – со *Школы мужества* – приключенческой картины о гражданской войне, в которую превратилась на экране серьезная и умная «Школа» **Аркадия Гайдара**. А уж последовавший за ней *Солдат Иван Бровкин* полюбился настолько, что несколько лет спустя вышло продолжение – *Иван Бровкин на целине.* Серьезных сомнений герой **Харитонова** не ведал, а если возникала неясная их тень – старшие товарищи были тут как тут. «В добрый час!» – напутствовали они героя с отеческой, чуть снисходительной улыбкой. Как только на месте условного экранного мира возникла с упоением воспроизводимая повседневная послевоенная реальность с действительными проблемами, она первым делом затребовала иного героя. **Харитонов** продолжал играть во МХАТе, где исполнял второстепенные роли, от случая к случаю снимался в эпизодах, сыграл нескольких симпатичных сказочных царей на Киностудии им. Горького у **Александра Роу** и **Михаила Юзовского.** В одном из эпизодов знаменитого кинохита 1979 г. *Москва слезам не верит* происходил большой кинопраздник, и юные героини с восторгом рассматривали «живых» артистов. Рядом с девушками оказывался застенчивый и нервный молодой человек, который объяснил, что он артист малоизвестный и фамилия его ничего им не скажет – Смоктуновский. Действительно, фамилия эта ничего подружкам не говорила. «Ой, Харитонов!» – радостно кричали они. Артист Харитонов, приветственно машущий поклонникам на общем плане, – и был одной из последних крохотных киноролей знаменитого в 1950-е гг. артиста **Харитонова.** Смоктуновского играл **Иннокентий Смоктуновский.**

Леонид Харитонов

Евгений МАРГОЛИТ

июнь, 23

В широкий прокат массовым тиражом выпускается фильм Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов»*. Зрительский успех фильма превосходит все самые оптимистичные ожидания. По официальной статистике «Человек с бульвара Капуцинов» собирает почти 40 млн. зрителей

36 Оставив по кассовым сборам далеко позади себя 92 фильма выпуска 1987 г., *Капуцины...* пропускают вперед лишь **Станислава Говорухина** в компании **Агаты Кристи** (*Десять негритят*).

Сценарий **Эдуарда Акопова**, написанный в жанре пародии на классический американский вестерн, представлял собой не просто забавную историю из вымышленной ковбойской жизни, а своего рода «кроссворд» для киноманов. История об улучшении диких нравов под воздействием «волшебной силы искусства» была насквозь пронизана мотивами, которые легко узнавались всяким, кто любил отечественное кино. Драматург предлагал читателю и постановщику «шкатулку с двойным дном». Для зрителя попростодушнее – собственно смешной динамичный сюжет с огромным количеством иронично переосмысленных жанровых клише. Для публики искушенной – пародийные реминисценции (вроде генеалогии кинокритики – сначала философ, потом гробовщик, потом кинокритик), цеховые шутки в адрес **Никиты Михалкова** и фильма *Раба любви*, **Вадима Абдрашитова** и картины *Остановился поезд*, и т. д.

Режиссер **Алла Сурикова**, которая к тому моменту числилась мастером «лирической кинокомедии», свела к нулю «второй слой» сценария, сделав в чистом виде пародию на вестерн (через двадцать лет после *Лимонадного Джо*). Современный киноконтекст был удален за ненадобностью, а герой-киноман в фильме оказался старомодным прекраснодушным интеллигентом, сыгранным не столько в пародийном, сколько в обычном комедийном ключе. Никакого эзопова языка и чтения между строк. Вместо них – смешные остроты, простодушные трюки, откровенное веселье суперпопулярных артистов.

Других в фильме нет: даже на эпизодические роли **Сурикова** пригласила сплошь звезд, и *Человек с бульвара Капуцинов* стал чем-то вроде прощального парада-алле «наиважнейшего» и «всенародно любимого» советского кино. Режиссеру удалось мастерски использовать любимые публикой амплуа одних актеров (**Андрей Миронов** – благородный герой в белой шляпе, **Михаил Боярский** – благородный разбойник в черной шляпе, **Борислав Брондуков** – вечно пьяный ковбой, **Александра Яковлева** – белокурая кабацкая сирена) и продемонстрировать неожиданные возможности других (**Спартак Мишулин** и **Наталья Фатеева** в ролях индейских «вождя и вождихи», **Галина Польских** – американский вариант «бой-бабы», предводительница эмансипаток Дикого Запада).

Человек с бульвара Капуцинов

И все же в этом действительно смешном и веселом фильме есть грустный второй план. Первое (после 1920-х гг.) обращение нашего кинематографа к жанру американского вестерна облечено как бы в пародийную форму и названо «эксцентрической комедией». Но для пародии в фильме слишком много нежности и любви – не только к «золотому веку» американского кино и ковбойским вестернам, которых было лишено не одно поколение советских зрителей. Но и к собственному детству, когда странным образом, несмотря на почти полное «отсутствие присутствия», был близок, понятен, недоступен и потому трижды желанен этот прекрасный, прекрасный, прекрасный мир, созданный в голливудских декорациях без малого 60 лет назад: с его настоящими мужчинами в кожаных штанах и желтых жилетках с бахромой и белокурыми красотками с кольтами за корсажем; с его бескрайними прериями и одинокими дилижансами, пробирающимися сквозь перекрестный град выстрелов. *Человек с бульвара Капуцинов* становится прощальным подарком не только советскому зрителю (смешной отечественной комедии ему еще долго не видать), но и советским актерам, получившим возможность вдоволь наиграться в недоигранные игры своего детства.

Любовь АРКУС, Ирина ПАВЛОВА

июль, 7

В Москве проходит XV Московский международный кинофестиваль

37 XV Московский международный кинофестиваль, сделавший себе имя первого и главного перестроечного ММКФ, сообразно формальной логике – не первый, а второй. Его предшественник за номером XIV проходил летом 1985 г., уже после того как на апрельском Пленуме огласили новые тезисы, утвердили новые ценности и взяли новый курс. Но несколько месяцев серьезной политической погоды не сделали, да и не могли сделать, а потому ММКФ-85 остался плотью от дряхлой московской фестивальной плоти. Разве что один из Золотых призов фильму **Элема Климова** *Иди и смотри* – само его участие в конкурсе до последней минуты было под очень большим идеологическим вопросом – сигнализировал о том, что перемены грядут.

В отличие от предшественника, XV ММКФ питается энергией двух перестроечных лет (где каждый год идет за десять) и майской кинематографической революции 1986 г. Эта энергетическая волна накатывает в том числе и на утес по имени ММКФ и сметает многое из того, что в фестивальном устройстве казалось незыблемым. В частности, отменена сегрегация, в соответствии с которой главный конкурс делился на три сектора – для социалистических, капиталистических и развивающихся стран – и подразумевал такое же количество главных призов. Впервые Москва позволяет себе, к неудовольствию некоторых постоянных визитеров-кинематографий, отклонить значительное число претендентов на участие в конкурсе. А также впервые предъявляет альтернативу казенщине протокольных встреч, противопоставив им демократичный ПРОКК – учрежденный СК Профессиональный клуб кинематографистов, чья вольница пьянит хозяев не меньше гостей. Туда немедленно перемещается живая фестивальная жизнь из официозного киноконцертного зала «Россия»; там, в ПРОККе, днюют и ночуют, заседают за «круглыми столами», дискутируют, пикируются и смотрят кино, десятилетиями хранившееся под тремя замками. Наконец, звездным десантом, который высаживается этим летом в Москве, фестиваль также всецело обязан новым временам. За унылые десятилетия, прошедшие с либеральных 1960-х гг., наша столица благополучно отвыкла от такого внимания. Количество персон, которых еще не научились называть VIP'ами, превышает любые мыслимые пределы: **Федерико Феллини с Джульеттой Мазиной**, **Марчелло Мастроянни**, **Жерар Депардье**, **Настасья Кински**, **Габриэль Гарсиа Маркес**, **Эмир Кустурица**, **Стэнли Крамер**, **Тонино Гуэрра**, **Джузеппе Де Сантис**, **Антонио Гадес**, **Роберт Де Ниро** в ранге председателя жюри – все в гости к нам, к perestroyka и Gorbachev. Это представляется новым рождением Московского международного, который пережил в своей истории уже два рождения.

Сначала – в 1935 г.. В жюри фестиваля председательствовал **Сергей Эйзенштейн**, конкурс располагал фильмами самыми разнообразными, а награжденным братьям **Васильевым** (*Чапаев*), **Фридриху Эрмлеру** (*Крестьяне*) и **Григорию Козинцеву с Леонидом Траубергом** (*Юность Максима*) призовую компанию составили **Рене Клер** (*Последний миллиардер*) и **Уолт Дисней** (программа мультфильмов). В поздних 1930-х гг. (как и в 1950-х гг.) демонстрация столь широких взглядов и столь очевидной эстетической терпимости была без какой-либо идейной надобности, 1940-е гг. вообще выпали из фестивальной жизни по закону военного времени, поэтому всерьез и надолго ММКФ пришел только в «оттепельном» 1959 г. И с тех пор проводился регулярно по нечетным годам, уступая четные другу-сопернику Карловым Варам, пока в 1995 г. не будет объявлен ежегодным.

Сергей Бондарчук, Элем Климов, Федерико Феллини, Роберт Де Ниро

Элем Климов

Ханна Шигула, Марчелло Мастроянни

Жюри XV ММКФ

Роберт Де Ниро, Ханна Шигула

Настасья Кински, Никита Михалков, Александр Камшалов, Андрей Кончаловский

Кинотеатр «Зарядье»

Джульетта Мазина

Милош Форман

Задуманный как многоглавый фестиваль-гигант с большой игровой, короткометражной, документальной и детской конкурсными программами, ММКФ сразу же обозначил свои претензии на место первого социалистического божества в капиталистическом фестивальном пантеоне – наравне с Канном, Берлином, Венецией. Артикулировав собственную принадлежность к полумифическому классу «А», ММКФ пронес означенные амбиции сквозь годы и десятилетия. При том, что на протяжении всей своей истории до последнего времени оставался, в отличие от тех же Канна, Берлина и Венеции, состязанием не фильмов, но стран, континентов и общественных систем.

К тому же подиум для законодателей мировой кинематографической моды, расположенный за «железным занавесом», был явным оксюмороном: отгородившись ото всех, можно выстроить герметичную качественную кинематографию, но не фестиваль – само это понятие подразумевает открытость миру. ММКФ же сознательно и последовательно руководствовался в первую очередь соображениями не эстетического порядка (когда в конкурс можно пригласить несколько фильмов из одной трижды недружественной страны, если ее фильмы того достойны), а идеологического (когда во главе угла стоит оппозиция «наш» – «чужой»).

Внеконкурсная программа, как правило, дышала свободнее, и именно она обеспечивала достаточно стабильный, хотя и со своими приливами-отливами, зрительский интерес к фестивалю. Для советской публики июльские показы наравне с традиционными неделями национального (особенно западного) кино всегда оставались узкими окошками в пространство, от которого они были отлучены. Оставались тонкими ниточками, соединявшими их с мировым кинопроцессом. Никогда не исключалась возможность получить нечаянный роскошный подарок. Например, *XX век* **Бернардо Бертолуччи**: «левацкий» антураж позволил цензуре закрыть глаза на откровенность иных эротических сцен. Но в конкурсе ММКФ проводил жесткую политику представительства национальных кинематографий с акцентом на соцлагерь и развивающиеся страны.

Ущемление в правах эстетики шло рука об руку с небрежением общепринятыми фестивальными нормами и этическими установлениями. Так на восемь лет и пять фестивалей за **Станиславом Ростоцким** было забронировано председательское кресло в жюри. Сверху была спущена негласная разнарядка, согласно которой один из главных призов (а количество наград год от года неуклонно увеличивалось и достигло в конце концов цифр смешных и бессмысленных) непременно отписывался советскому режиссеру. Если бы не эти и множество других вполне ничтожных обстоятельств, в добровольных заложниках у которых ММКФ пребывал, его призы могли иметь экзотическую ценность. Причем в своем роде не меньшую, чем каннская: ведь это особый шик – получить приз из рук государства-монстра, подчинившего себе почти треть мира. Но вышеуказанные обстоятельства свели таковую возможность на нет.

Однако утверждать, что московский наградной фонд неизменно направлялся по идейно-политическому назначению, а значит, «мимо» искусства, было бы крайностью и ошибкой. *Голый остров* **Канэто Синдо** и *Судьба человека* **Сергея Бондарчука**, *Пятая печать* **Золтана Фабри** и *Кинолюбитель* **Кшиштофа Кесьлевского** были увенчаны призами именно в Москве. Наконец, **Григорию Чухраю** ценой грандиозных усилий и опалы все же удалось отвоевать Большой приз фильму **Феллини** *8 ½*. Скандал в1963 г. вокруг присуждения этой награды, пожалуй, стал топ-сюжетом многолетней истории ММКФ. И аукнется четверть века спустя, когда именно **Феллини**, чей нехотя увенчанный шедевр не попал в советский прокат, вручат Золотой приз за *Интервью*.

В 1987 г. ММКФ выходит из клокочущей перестроечной пены, безусловно, обновленным, но все же новым рождением это не становится. В облике пятнадцатого фестиваля проступают знакомые черты: советские корни оказываются глубоки и ветвисты, фундамент под некогда основательной витриной достижений прогрессивного кинематографического хозяйства залит на совесть – в специфическом ее понимании.

Фестивальные идеологи перестроечного призыва предпринимают энергичные действия по преобразованию монстра, но сила инерции его многолетнего существования слишком велика. Так, по привычной советской практике отбором фильмов занялись всего лишь за два-три месяца до открытия, а не за год, как это делается на любом мало-мальски уважающем себя смотре. И формировали конкурс из того, что было представлено соискателями, не дав себе труд самостоятельной селекции и не вступая в борьбу за фильмы, на которые положили глаз фестивали-соперники. В результате конкурс оказывается сработанным наспех и, несмотря на наличие одного звездного (**Феллини**) и нескольких значимых (**Аки Каурисмяки**, **Бу Видерберг**) режиссерских имен, предметом реального интереса не становится. Этот фестиваль вообще жив не конкурсом, но блистательной панорамой расконвоированного кино: приглашенные *Амадеус*, *Рэгтайм* и *Кто-то пролетел над гнездом кукушки* **Милоша Формана**, *Синий бархат* **Дэвида Линча**, *Вся эта суета* **Боба Фосса**, *Семья* **Этторе Сколы**, спонтанно показанный легендарный

Комиссар **Александра Аскольдова** – отлученные от советских зрителей, пропущенные ими фильмы разных десятилетий разом обрушиваются на них в июле 1987 г.
XV ММКФ принадлежит как настоящему, так и прошлому. Может быть, прошлому даже в большей степени. Возвращенные фильмы задним числом занимают собственные пустующие места; главная награда, присуждаемая закатному фильму **Феллини**, прочитывается запоздалым реверансом. Сложнее обстоит с будущим. Уже через два года станет ясно, что мода на perestroyka in USSR медленно, но верно сходит на нет, и что в ее отсутствие звезды не видят смысла в московском вояже. Таковой вояж мог бы состояться лишь в целях промоушна фильма, как это и происходит на других фестивалях, но Москва эти задачи решить будет не в состоянии: здесь нет кинорынка. Зато в начале 1990-х гг. на тоталитарных обломках самозародится пространство хаоса и беспредела, в том числе и юридического, что сослужит ММКФ услугу не из добрых: многие контакты оборвутся, и это немедленно скажется на качестве программ. Излечившись от гигантомании, ММКФ освободится от бремени короткометражного, детского и неигрового конкурсов, оставив за собой лишь большой игровой. Но сделать свой конкурс престижной мировой площадкой, заставить продюсеров предпочесть Москву если не Канну, то хотя бы Берлину или Венеции в течение последующих двенадцати лет так и не удастся. По-прежнему конкурсные показы будут занимать в дневниках киноманов десятые-двенадцатые строчки, уступая место «панорамным» хитам. Большинство из которых со временем перестанут быть подарками одноразового фестивального использования. И даже перестанут быть фестивальной принадлежностью, поскольку ММКФ станет черпать из запасов дистрибьюторов, уже успевших закупить эти фильмы для постепенно приходящего в чувство кинопроката.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

июль

38

«Курьер»* Карена Шахназарова получает на МКФ в Москве спец. приз жюри. Скромное обаяние актера Федора Дунаевского завоевывает зрительские сердца. Рецензенты описывают фильм как очередную страшилку про непонятное, и потому ужасное молодое поколение. Впрочем, рассуждая о новом типе киногероя, охотно переключаются на тему вошедшего в моду брейк-данса. «Советский экран» назовет «Курьер» лучшим фильмом 1987 г.

Иван Мирошников, курьер журнала «Вопросы познания», загодя профанирует наш запоздалый молодежный бунт. Вблизи каждого красного мая, либервиля и забриски пойнта обычно находился некто, кому ум и лень мешали швырять камнями в полицию, толкать перед родней чацкие монологи и мчаться за горизонт в краденом автомобиле. В таких-то обычно и влюблялись балованные папины дочки. Наш Билли-лжец, наш **Том Джонс**, наш Антуан Дуанель – первый в советском кино симпатичный неприсоединившийся конформист, расслабленный раб своего хотения и острого ума. Провалился в институт от лени, а поступал, чтоб мать не пилила. Собирается в армию – не за жизненным опытом, а просто в военкомате на учет поставили. Хочет квартиру, денег и поменьше работать. Прощает папу, сменявшего красивую душой **Инну Чурикову** на красивую телом **Веру Сотникову**. Вместо «Алюминиевых огурцов» поет «Земля в иллюминаторе», несет дичь, катается на скейте и любит блондинку – типичный и отдельный, как большинство героев **Карена Шахназарова**. В его лице наш экран впервые признает обаяние безответственного обормота, которому равно наплевать на молодежные стройки, аттестат, рок-подполье и фильм *Покаяние*. Сыгранный **Федором Дунаевским** персонаж – один из миллионов, расслабленным пофигизмом счастливо уравновешивающих энергичную дурнину враждующих максималистов.
В этой вилке – ключ к открытому финалу меж ватагой брейкеров и афганским дембелем. Большинство видит в коде *Курьера* плакатный зов зрелости, камертон поколения и тому подобную чушь. Но впоследствии эпизод будет смотреться мрачным предвестием диких биполярных времен агрессивной «общественной позиции» и столь же агрессивной асоциальности, которые станут истово тащить Ивана-дурака каждая в свою сторону.
То и другое ему неинтересно. Российский пионер всемирного X-поколения, даун-мудрец, просеивающий песок сквозь горсти, он никогда не сорвется в свою заветную саванну и, в отличие от многих, никогда не пожалеет об этом. Он будет много мечтать и часто запарывать работу. А когда старшие примутся истошно, за галстук, домогаться, чего ему в жизни надо, честно ответит: «Не волнуйтесь, мы перебесимся и станем такими, как вы. Даже лучше». Помимо прочего, фильм становится памятником повальному, но весьма кратковременному увлечению брейк-дансом, молочной прелести школьницы **Насти Немоляевой** и нетленному актерскому дару режиссера **Владимира Меньшова** с его гениальным монологом о консервированном молоке.

Курьер

Денис ГОРЕЛОВ

июль, 28

В прокат выходит первый «перестроечный» фильм Киры Муратовой «Перемена участи»*. В хвалебных рецензиях проскальзывают нотки недоумения и даже некоторой обиды: вопреки ожиданиям, Муратова, как и прежде, далека от всего, что объединяет (или разъединяет) общество. Она сама по себе, и сама для себя. У нее своя «Перемена участи», страшно далекая от всего, что волнует умы

39 Фильм с названием, дополнительный смысл которому обеспечили перемены в судьбе автора, знаменует официальное возвращение в режиссуру **Киры Муратовой**. Что ждали от нее? Возможно – и даже скорее всего – ждали современную драму, наверняка – реакцию на опалу. А получили **Сомерсета Моэма**, феерию Сингапура, снятого на Кавказе, замкнутую на собственных маниях героиню **Натальи Лебле**, сюжет с убийством любовника и самоубийством мужа. К тому же через пятьдесят без малого лет после **Уильяма Уайлера**, вполне адекватно экранизировавшего ту же «Записку» с **Бэтт Дэвис** в главной роли.

Несколько лет спустя **Муратова** скажет: «Мне сказали «можно», и я сделала то, что хотела». По фильму *Перемена участи* наконец-то становится совершенно ясно, чего же на самом деле хочет **Муратова**: здесь нет ни политической ангажированности, ни ожидаемой всеми притчи «о самом главном». Про «главное» **Муратова** не знает, или не хочет знать. Она – про второстепенное. В начале следующего десятилетия она даже вынесет это понятие в название фильма – *Второстепенные люди*.

В *Перемене участи* есть виртуозные формальные изыски, есть загромождающие действие маньеристские виньетки; есть феерически поданная камерная психопатология. Зрители разочарованы, зрители ожидают от художника поставленного диагноза, который будет оглашен лишь через четыре года, в следующем ее фильме – *Астеническом синдроме*. Режиссер же – словно в насмешку над политизированной публикой – озабочен лишь одним: формальным совершенством. Вместо притчи **Муратова** рассказывает анекдот о муже, жене и любовнике: жена убивает любовника, выдает за случайность, но у того была другая любовница, и та, вторая, сохранила записку, из которой ясно, что убийство было не случайностью, а теперь хочет ее представить суду; муж выкупает записку, жену оправдывают, муж вешается. Все.

Но это «все» утопает, погрязает, рассыпается и развеивается – в речевых повторах, ненормативных движениях камеры, фантасмагорическом шествии ненужных деталей, подробностей, аттракционов, персонажей. **Муратова** упивается обретенной творческой свободой, – и с великолепнейшим презрением к «высшему смыслу», которым озабочено отечество, тратит ее на демонстрацию роскошного фейерверка сложнейших и тончайших технических приемов. Когда все начинают говорить проще, «во весь голос», **Муратова** начинает говорить сложнее: «весь голос» означает для нее декларацию форм, а не декларацию идей. Она опять умудряется оказаться в положении одиночки, белой вороны: выясняется, что ей запрещали не темы, а способ изложения, и что свобода для нее – это свобода говорить «как хочется», а не «что хочется».

Однако есть и еще одно. В *Перемене участи* зрителям впервые показывают то, что подтвердится в последующие годы: с отменой киноцензуры из кинематографа **Муратовой** исчезнет, испарится, выветрится всякий лиризм. Основная тема прежних фильмов – любовь (в каком бы виде она ни преподносилась); основная тема последующих – смерть (какие бы обличья она ни принимала). Психология сменится психопатологией, пронзительное одиночество – астеническим отупением, душевные метания – лихорадочной исступленностью на грани бреда. Многие пожимают плечами: недоумевают или даже признаются в обманутых ожиданиях. *Перемена участи* весьма точно отражает брожение агрессивных умов и настроений времен перестройки и гласности. Мир в этом фильме разнообразен, что обещает вещам – власть, зверям – свободу, а людям – одиночество. Убийца, возомнившая, что эту участь можно переменить, загоняет себя в тупик одиночества, полного и беспросветного .

По **Муратовой**, единственную возможность настоящих перемен в разнообразном мире дает подчинение порядку вещей. Если бы муж не поместил злополучную записку жены в число бесценных экспонатов мировой коллекции страсти – он бы не повесился, а мир стал бы красивее. Если бы жена признала, что стреляла не она, а пистолет, ей бы стало легче. Если бы любовник не пробалтывался туземке о связи с чужой женой, то стал бы – как тварь бессловесная, как его собственная лошадь – свободен. Но даже адвокат, осознавший все это, несвободен. Слишком велико разнообразие мира для одного человека.

Перемена участи – муратовский образ чистого беспокойства, предвестие дисгармонии. В 1987 г. происходит «перемена участи»: истории о тяготах любви сменяются анекдотами о легкости смерти. Любые перемены оказываются просты, поскольку в основе каждой из них лежит самое простое и естественное из всех человеческих действий – преступление, насилие, агрессия. Пройдет время, и станет ясно, что формалистка **Муратова** уже тогда оказалась прозорливее своих коллег-современников, – прозорливее, может быть, просто потому, что безжалостнее.

Перемена участи

Алексей ГУСЕВ, Катерина ТАРХАНОВА

август, 3

Умер Иван Миколайчук*

40 Он был больше, чем просто темпераментный актер, оригинальный, с безупречно кинематографическим мышлением сценарист (один *Бирюк* чего стоит, не говоря уж о знаменитой *Белой птице с черной отметиной*) и изобретательный режиссер. Он был — и страстность, истовость его натуры позволяет не стыдиться пафосного слова — душой украинского «поэтического кино». Чья главная тема мучительного вызревания личности в чреве языческого родового тела являлась его, **Ивана Миколайчука**, темой — недаром ни в одной из параджановских картин она не звучала столь пронзительно, как в *Тенях забытых предков*. Это стало ясно с появлением его режиссерского дебюта *Вавилон-XX*. На дворе стояло начало 1980-х гг., «поэтическое кино» давно уже признали «идейно порочным», даже термин употреблять не рекомендовалось, а создатели легендарной школы, смирившись с запретом, устало клепали случайные поделки, умело избегая в них того, что когда-то принесло им мировую славу. А здесь, в украинской сельской хронике, гротескной и причудливой, высокая патетика смешивалась с балаганом, а традиции легендарного странствующего поэта-философа **Григория Сковороды** — с фантастическим реализмом владевшего тогда умами **Габриэля Гарсиа Маркеса**. Сам же **Миколайчук** сыграл местного изгоя-мыслителя и по совместительству гробовщика. Причем занятие его — хоронить — в контексте этого фильма восходило к «хранить». Подобно автору *Вавилона-XX* он был единственным хранителем памяти в мире, пораженном родовым беспамятством. С выходом этого фильма поникшая украинская кинематография с одним только **Миколайчуком** уже и связывала надежды на возрождение «поэтического кино». И надежды были столь велики, что их груз в конце концов его раздавил. Он взялся за постановку достаточно давнего сценария **Виталия Коротича**, теперь уже «прораба перестройки». Сценарий обладал суммой внешних примет направления, но по сути был поверхностным и конъюнктурным — понял это **Миколайчук** слишком поздно, когда съемки уже шли полным ходом. Он потерял всякий интерес к работе, кое-как довел ее до завершения. Разочарования, всеобщего и сильного, **Миколайчук** не выдержал. Последние пять лет фильмов не ставил, изредка снимался для заработка в чем-то совершенно незначительном, тяжело болел.

Иван Миколайчук

Евгений МАРГОЛИТ

август, 5

Умер Анатолий Папанов*

41 Актер **Анатолий Папанов** мог все, и при этом он не был «властителем дум». Он оставался в тени своих театральных и кинематографических ролей. У него был авторитет за кулисами, в своей среде, у народа, в котором, но его чаще называли Лелик или дядя Волк. Он не ввязывался в «проекты» и не затевал собственных. Он всю жизнь служил в одном театре, не отличавшемся разнообразием творческих поисков. **Папанов** был верен театру, но открыло его кино. На сцене он был персонажем общего плана. Правда, крошечный эпизод из «Клопа» **Владимира Маяковского** — еще в 1950-е гг. вошел в историю театра, так же как и Боксер из «Дамоклова меча» **Назыма Хикмета**. Благодаря кино он и в театре вышел на авансцену, стал играть большие роли. Он, можно сказать, переждал, пока бравые красавцы и лихие герои выйдут из моды, которая обошла стороной его Василия Теркина — спектакль быстро выпал из репертуара Театра сатиры. Успех **Папанова** был неизбежен. Как будто в один прекрасный день стало ясно, что без него нельзя обойтись. Настал его час. **Папанова** вписали в «строй» два фильма о войне — *Живые и мертвые* и *Белорусский вокзал*. В этих историях он был своим: и генерал Серпилин, и бухгалтер Дубинский, и сам **Папанов** — фронтовики. Все остальные киновариации основной темы так или иначе повторяли эти характеры. Даже Копалыч, жертва репрессий, в последнем его фильме *Холодное лето пятьдесят третьего...*, который **Папанов** не успел увидеть. Даже чеховские персонажи — среди них Самойленко в *Плохом хорошем человеке* — испытывались, как остальные, на моральную прочность. Но эта сторона творчества **Папанова** — гражданские чувства, память о войне, интеллигентность, человечность до донкихотства — была лишь частью его актерской работы. Возможно, меньшей, хотя и значимой для него самого и для зрителей. Второй частью была комедия. **Папанов** создал свою собственную, индивидуальную маску, и в этом оказался сродни великим комедиантам прошлого. Корни маски — в народном балагане, в грубом юморе, в ключе которого **Папанов** аранжировал современные мотивы. Шафер, вопивший на свадьбе Присыпкина «Кто сказал мать!?», — был готовым громилой, маской позднего **Папанова**. Иногда эта маска состояла из одной реплики — «Ну, заяц, погоди!», и актер строил ее только на голосе, но когда **Папанов** умер, автор мультсериала о ловком Зайце и невезучем Волке отказался его продолжать.

Анатолий Папанов

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

август, 16

42

На МКФ в Локарно «Одинокий голос человека»* Александра Сокурова получает «Бронзового леопарда». Международная кинообщественность получает возможность познакомиться с фильмом, которому волею судеб суждено представлять в единственном числе кинематограф «пропущенных поколений»

Одинокий голос человека **Александра Сокурова** относится к разряду опережающих произведений искусства – причем в данном случае надобно говорить об опережении сразу трех эпох: конца 1970-х гг., когда фильм был чудом произведен на свет; середины 1980-х гг., когда он предъявлен миру; и, наконец, эпохи будущей – и тогда время не догонит его, не станет с ним вровень. Этому фильму, снятому по мотивам произведений **Андрея Платонова**, можно дать название рассказа **Платонова** «Происхождение мастера». Мастер начинается сразу, стадия ученичества зрителю уже не видна; похоже, она вообще осталась за пределами профессии: где-то в литературе, в снах, в воспоминаниях детства, в разрозненных случайных впечатлениях. Все приметы Мастера в фильме уже присутствуют, начиная с самого главного качества: дерзости.

Ретроспективно узнаваемы характерные принципы эстетики **Сокурова**. Нам показывают то, что не видит герой; и наоборот – то, что рассматривают персонажи, режиссер демонстрирует нам с некоторой опаской. Приходится вглядываться, вслушиваться в речь, которая внезапно становится неразборчивой. Выясняется, что как раз неразборчивое расслышали лучше всего. Потребность всматриваться вызвана необходимостью вникать – можно, например, сообразить, что каждая вещь имеет «обратную сторону луны», и эту сторону можно увидеть, если кинокамера не следует рутинному вращению земного шара, пренебрегает будничным зрением, перехватывает инициативу, пресекает суетливые движения хрусталика.

Мир, открывающийся взору в *Одиноком голосе...*, поразительно пуст. Когда-то, когда людей было слишком много, они яростно спорили из-за жилищ, еды, земли, любви. Теперь их слишком мало: жилища заброшены, сокровища растеряны, клятвы обессмыслены, «любить некому и нечего», а земля стоит безвидна и пуста – словно бы результаты первого дня Творения пропали зря. Правда, то там, то тут попадаются уцелевшие обитатели, однако с ними что-то произошло, и это что-то уже было названо мерзостью запустения.

Мы видим уже следы разрушения, видим, каких глубин достигла работа смертоносного начала. Где-то за кадром остаются война, революция, экспроприация, голод, снова война, снова голод – семь казней египетских, без объяснения причин, без всякой передышки. Эти беды присутствуют в фильме лишь косвенно, как нечто свершившееся и теперь отчужденное даже от собственного ужаса.

Само название фильма – *Одинокий голос человека* – совпадает с ощущением от чтения прозы **Платонова**. Дело ведь вовсе не в том, что человек беззащитен, заброшен во враждебный мир, презираем властью, государством и подвержен ужасу небытия. Таков удел каждого смертного, в какую бы эпоху он ни жил. Речь идет именно об экспансии смерти в сферу сущего, о том, как далеко продвинулась смерть. Режимы существования социума в состоянии разрушения и в стадии уже наступившей тотальной разрухи принципиально различны. Представим себе, что раздается трубный глас, возвещающий о начале Армагеддона. Звук трубы небес многократно усилен земными резонаторами: стреляют пушки, палят ружья, разрываются бомбы, грохочут сапоги и надрываются репродукторы, воют сирены. Во всю мощь задействована клавиатура боли и страха – кажется, ничего худшего уже не может быть. Но может.

Конвульсии терзаемого мира в значительной мере обусловлены встречным сопротивлением смертных, желающих еще немного пожить. И как раз упадок этого сопротивления знаменует переход в следующую стадию разрушительного воздействия начал небытия. Жало смерти, по мере его погружения в социальную плоть, с какого-то момента перестает вызывать опережающий ужас. На этих глубинах тиражирование смерти уже не сопровождается страхом смерти. Именно с этой запредельной ситуацией и имеет дело **Сокуров**, опирающийся на опыт **Платонова**.

Аура рутинного Апокалипсиса присутствует неявным образом. Но одинокий голос человека звучит везде, хотя его и хватает только на самые простые слова. Так и у **Платонова** – самые простые слова в безбрежном потоке речи, как правило, заглушены гулом бытия. Но теперь, когда гул сам себя заглушил, только они и передают то, что еще достойно быть сказанным. Все равно нет никаких других средств для передачи просьбы, зова, мудрости, для констатации простого факта.

Мир распался на элементы – самодостаточные, понятные и оттого безумные для тех, кто все еще не оказался по ту сторону реки Потудань.

Рассказанное одиноким голосом человека (а не коллективным бессознательным, к примеру) не распадается на элементы – в силу уже достигнутой атомарности, и не выносится за скобки, а просто ждет отклика. Рано или поздно отклик находится. Герои ведут обычный разговор, что-то повседневно-технологическое: как сделать гроб, чтобы крышка не поднималась... Но проходит время, и Никита Фирсов говорит: «надо сделать стол и стул». Это сообщение в ранге события. Пусть даже в конечном итоге стул со столом

Одинокий голос человека

не понадобились. Но ведь все-таки прозвучали слова любви, стоящие не меньше признаний Ромео и Джульетты — несмотря на то, что некого любить, некому любить. Таков сдержанный оптимизм **Платонова** и **Сокурова**.

Технические и материальные трудности, сопутствовавшие съемкам этой дипломной работы можно перечислять долго: допотопные осветительные приборы, нехватка цветной пленки, денег, техперсонала, времени. Ряд эпизодов и эстетических ходов, как выясняется из интервью **Сокурова**, были напрямую обусловлены упомянутыми ограничениями и вообще «наличием отсутствия». И все же эти ограничения можно отбросить, как это, к чести художника, всегда делал и сам **Сокуров**. Слишком часто ссылки на трудности оправдывают всего лишь лень и безволие изнеженного романтического автора.

Единственной неподдельной формой самоотчета, равно как и отчета перед вечностью, является готовое совершенное произведение. *Одинокий голос человека* содержит в себе эту форму оправданности свыше как одно из совершенных произведений кинематографа столетия. Понимает ли почтеннейшая публика, что ей предъявляют в качестве фестивальной изюминки из неведомой страны, внезапно вошедшей в моду? Сомнительно.

Одинокий голос человека разносится над пустынной землей, порой затихая и теряясь в невразумительности. Не так уж часто на него и откликаются, но суть в том, что от труб Армагеддона все давно уже оглохли, на них-то уж точно никто не обращает внимания. Одинокий голос — это единственное, что можно услышать, а услышав, собраться с силами для ответа.

Александр СЕКАЦКИЙ

август, 16

43

Умер Андрей Миронов*

Благодаря кинематографу истинное предназначение **Андрея Миронова** не будет забыто. А его истинным предназначением была эстрада. Он вырос в этой среде, где пели, танцевали, рассказывали анекдоты, всегда были веселыми и остроумными, где «несмотря» и «вопреки» творилось жизнеутверждающее и беззаботное искусство. **Миронов** умер в расцвете сил, его пережили те, о ком он говорил с любовью и нежностью, старики эстрады, его пережила мать. Он остался на экране и на сцене (в снятых на пленку спектаклях) изящным и музыкальным. Он был превосходен в амплуа комического фата. Невиданный по щедрости дар обаяния, лиричности, мужской привлекательности поставил его вне конкуренции. Он был неотразим, когда на экране цинично шутил или распевал глупейшие куплеты. Таких актеров не было и долго не будет. Его негодяи из *Берегись автомобиля*, *Бриллиантовой руки*, *Стариков-разбойников*, *Обыкновенного чуда*, его водевильные любовники из *Соломенной шляпки* и *Небесных ласточек* сразу же стали классикой.

Однако переизбыток комедии таил в себе актерскую драму. Сожаления прорывались в его публичных и приватных беседах. Это понятно: мечты о Гамлете восполняют душевный вакуум и гражданские волнения всякого настоящего актера. Нечто в этом духе все-таки было в его «послужном списке»: Фарятьев из фильма **Ильи Авербаха** о фантазиях неординарного человека, или Лямин из «Назначения» **Александра Володина**, физик нового призыва из *Блондинки за углом...* И прежде всего, конечно, Ханин в фильме **Алексея Германа** *Мой друг Иван Лапшин*.

Андрей Миронов

Жаль, что **Миронов** недооценивал своего Фигаро. Ведь по большому счету это была его вершина, в которой феерический блеск великой комедии совпал с апологией человека, его чувства собственного достоинства и интеллекта. Он умер с монологом о чести из пятого акта «Женитьбы Фигаро» на устах. Могло бы утешить **Миронова** признание, что его Фигаро был не хуже Гамлета и Сирано де Бержерака? Что дело не в имени, а в истине, к счастью, не зависящей от жанра, которому отдаешь жизнь, и что его так не хватает в нашем искусстве именно потому, что его конферанс был «человеческим голосом».

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

август, 24

44

Худсовет Первого творческого объединения «Ленфильма» принимает решение остановить съемки картины Игоря Алимпиева «Очень вас всех люблю»*.

Скандал вокруг фильма *Очень вас всех люблю*, кажется, не имеет аналогий в отечественном кинематографе, богатом конфликтами по поводу незаурядных произведений. Едва ли не впервые требование о запрете фильма исходит не «сверху», а «снизу», и вызвано благородным негодованием — режиссера-дебютанта обвиняют в «оскорблении памяти» **Динары Асановой**, трагически ушедшей из жизни в апреле 1985 г. По существу, это первое столкновение «восьмидесятников» с либералами-шестидесятниками,

Динара Асанова на съемках последнего фильма

На съемках фильма *Не болит голова у дятла*

Беда, 1977

Никудышная, 1980, тв

Пацаны, 1983

Милый, дорогой, любимый, единственный..., 1984

Заключение худсовета гласит: «Динара Асанова, ее яркая и короткая судьба в кинорежиссуре, — превращается в повод, а не в цель картины»

ратовавшими за свободу, но превратившимися в цензоров, как только им показалось, что посягнули на их святыни.

Фильм по сценарию **Валерия Приемыхова** задумывался как ленфильмовский реквием **Динаре**. К работе была привлечена асановская съемочная группа – ее многолетние коллеги и друзья. Молодой режиссер **Игорь Алимпиев**, выпускник мастерской **Виктора Лисаковича**, уже в своей дипломной работе (*Непрошеный*, 1986), во-первых, проявил себя как талантливый и многообещающий автор, а во-вторых, продемонстрировал умение работать с документальным материалом. На подготовительном этапе взгляды на будущую картину у режиссера, сценариста и студийцев, работавших с **Асановой**, как будто не расходились: все были согласны, что «фильм не должен быть просто парадным портретом заслуженного режиссера». Однако вскоре начинается настоящая война. На кладбище во Фрунзе **Алимпиев** снимает могилу **Асановой** не в «должном» ракурсе – вместо чинного окружения надгробий деятелей культуры выбирает в качестве фона жалкий пейзаж городской окраины с далекими фигурками играющих детей. Затем едет в исправительную колонию к **Сергею Наумову** (попавшему за решетку после съемок в *Пацанах*), на могилу убитого **Андрея Лаврикова** (снявшегося в фильме *Ключ без права передачи*), на могилу ушедшего из жизни через два дня после смерти **Асановой Александра Богданова** (сыгравшего в картине *Не болит голова у дятла*). Группу настораживает выбор персонажей, хотя рассказ о трагических судьбах «ребят Асановой» предусмотрен еще в сценарной заявке **Приемыхова**. Дело даже не в том, что **Алимпиевым** поставлена сложная проблема адаптации к реальности несовершеннолетнего актера-непрофессионала. Чем дальше, тем больше становится очевидно, что его фильм – не просто субъективный портрет **Асановой**, но коллаж, в котором из хроники, интервью, фрагментов игровых лент складывается образ ушедшей эпохи, где искалеченные судьбы детей и судьба самого режиссера воспринимаются как обвинение времени. И где с трагической остротой возникает тема взаимопоглощения искусства и жизни, тех счетов, которые искусство выставляет жизни, безжалостно требуя оплаты[1].

Запись **Алимпиевым** интервью с работником морга, в котором находилось тело **Асановой**, становится последней каплей – группа в полном составе уходит с картины[2]. Все это время **Алимпиева** поддерживает **Александр Сокуров**, отстаивая вместе с ним право режиссера на собственную концепцию. Руководство студии все же предоставляет режиссеру возможность смонтировать фильм и впоследствии его принимает. **Приемыхов** требует убрать его имя из титров. Друзья **Асановой** и ее муж обращаются в Конфликтную комиссию с требованием не выпускать картину на экран. Комиссия не усмотрит в ней попытки оскорбить память **Асановой** и, признав за авторским взглядом **Алимпиева** право на существование, порекомендует ленфильмовцам создать еще один фильм, представляющий иную точку зрения на судьбу героини.[3] Такой картиной станет *Динара*, поставленная **Виктором Титовым** в 1988 г. В том же году фильм **Алимпиева** получит Приз ВКФ «Молодость-88» (Киев) «За честность взгляда и твердость руки» и диплом «За память, любовь, верность».

Инна ВАСИЛЬЕВА

примечания

[1] «С. Шустер: Видно, что картина снимается людьми одаренными. Интересное пластическое ощущение возникает от многих кадров, от того, как это снято. Но мне кажется, что чем ближе люди покойной Динаре, тем более в штыки будут встречать подобный материал». **(Из стенограммы худсовета объединения, 10 августа 1987 г.)**

«Он шел к своей цели, но боялся ее формулировать. Он делал картину об отношениях художника и власти. Для него это было главным. А для всех, кто работал с Динарой, главным была Динара. Людям хотелось, чтобы здесь было больше Динары, чтобы она была больше похожа на себя. (...) Динару очень нежно все любили, ее ранняя смерть была трагедией для студии, для всех нас. Поэтому мы болезненно относились к тому, что молодой режиссер, как нам казалось, неделикатен по отношению к ее памяти. Что, многого не понимая в силу возраста и иного социального опыта, он искажает ее черты, привносит нечто чужеродное и несправедливое... Вот в чем была причина конфликта». **(Из интервью с Фрижеттой Гукасян, главным редактором Первого творческого объединения «Ленфильма»)**

[2] «Здесь столкнулись два мировоззрения. Динара – представитель поколения шестидесятников, я – более позднего. У них был более романтичный взгляд на жизнь. И на смерть, как это ни странно для меня». **(Из интервью с Игорем Алимпиевым)**

[3] «Комиссия не считает своей функцией «закрывать» какие бы то ни было картины, уже принятые студиями и объединениями. Что касается конкретно данной работы, она вызвала споры внутри комиссии и, очевидно, обречена на разное, полярное восприятие среди всех категорий зрителей. Перед нами самостоятельное произведение со своей, во многом спорной концепцией – фильм, в котором драматическая судьба Д. Асановой, представленная с точки зрения более молодого поколения, служит, скорее поводом для художественного осмысления эпохи застоя, ее типичных духовных коллизий. Такой фильм имеет право на существование. (...) Мы не усматриваем в этой картине попыток оскорбить память Д. Асановой, в то же время понимаем сложные чувства друзей, близких и коллег». **(Из заключения Андрея Плахова от 4 февраля 1988 г.)**

сентябрь

45

Директором Всесоюзного НИИ теории, истории кино избран Алесь Адамович

Научно-исследовательский институт теории, истории кино (впоследствии – Всероссийский научно-исследовательский институт киноискусства) был создан приказом министра кинематографии **Филиппа Ермаша** от 18 декабря 1973 г. Его возглавил **Владимир Баскаков**, до того первый зампред Госкино СССР – и с тех пор институт, будучи любимым детищем пониженного в должности номенклатурного функционера, получил неофициальное имя «баскаковский». **Баскаков**, в 1930-е гг. занимавшийся вместе с **Юрием Лотманом** в семинаре **Владимира Проппа**, а в 1940-е гг. прошедший войну, был незаурядным человеком, и его институт, создававшийся как «головная организация в кинематографической сфере», т. е. идеологическое учреждение, стал, тем не менее, надежным прибежищем для киноведческой науки. «Круглые столы» «Экран и идеологическая борьба» или «Социалистический реализм и современный кинопроцесс» и научные труды элиты советского киноведения, гигантская «самиздатовская» библиотека переводов западных теоретических штудий под маркой «критического изучения чуждых концепций», деятельность библиографов и фильмографов – все это уживалось под крышей «охраняемого государством» особняка Зимина в Дегтярном переулке. Отсюда даже в самые мракобесные времена не был уволен ни один инакомыслящий.

Несмотря на то, что после Пятого съезда **Баскаков** в течение года продолжал занимать директорское кресло, его уход был предрешен: перестройка выносила вотум недоверия всем «знаковым фигурам» режима, к которым директор ВНИИКа, безусловно, принадлежал. Общее институтское собрание проходило по сценарию революционного съезда, с той лишь разницей, что особую непримиримость к начальству проявили его бывшие любимцы и фавориты. Собрание утвердило одно из самых радикальных положений – о выборности руководства научными сотрудниками.

В Госкино на неформальных встречах с руководством СК обсуждались кандидатуры **Валентина Толстых** и **Юрия Богомолова**. Но к моменту выборов среди претендентов на директорское кресло оказались **Артемий Дубровин**, **Кирилл Разлогов** и **Алесь Адамович**. Каждый из них представил своей проект развития института. **Дубровин** видел ВНИИК расширенным отделом теории, которым сам руководил. **Разлогов** предложил план глобального преобразования института в центр по исследованию аудиовизуальной культуры. Однако в результате тайного голосования подавляющее количество голосов набрал **Адамович**, который конкретного плана не предложил, однако обещал сделать институт оплотом демократии и при этом «никого не сбрасывать с лодки».

При поддержке **Адамовича** во ВНИИКе начнется пересмотр истории отечественного кино, который приведет к глубоким исследованиям дореволюционного, сталинского и «оттепельного» кинематографа. В результате архивных изысканий будет введен в научный обиход целый корпус документов Госкино и ЦК КПСС, проливающих свет на административно-цензурный механизм советского фильмопроизводства, и появится серия книг под общим названием «Полка», а также фундаментальное исследование **Валерия Фомина** «Кино и власть». Эти радикальные публикации вызовут, или, вернее сказать, выявят в ученой среде идеологический раскол по отношению к советской кинематографической системе. Институт фактически разобьется на два лагеря, что сделает невозможным общую научную стратегию. При **Адамовиче** также начнется выход «Киноведческих записок» по инициативе и под редакцией **Александра Трошина**, которые станут вместилищем отечественной и зарубежной теоретической киномысли. Тем не менее, судьбу ВНИИК под руководством **Адамовича** нельзя будет назвать вполне счастливой. Выбирая **Адамовича**, чьи профессиональные интересы никогда не имели прямого касательства к теории и истории кино, ВНИИК, по сути, голосует за политический клуб и подписывает собственный приговор, который впоследствии усугубят экономические обстоятельства, общие для всех заведений подобного рода. Институт стремительно захиреет и состарится, закроется Сектор теории кино и расширятся владения субарендаторов. ВНИИК превратится в тихую заводь, где жизнь будет теплиться в двух комнатах: там, где проводит архивные исследования группа **Фомина**, и там, где расположится редакция возглавляемых **Трошиным** «Киноведческих записок».

Алесь Адамович

Виктор МАТИЗЕН, Нина ЦЫРКУН

сентябрь, 1

46

Ретроспектива прибалтийского неигрового кино на международном фестивале в Нионе

Ретроспектива прибалтийского кино становится настоящей сенсацией фестиваля. Ей отводят центральное место и выделяют свободные от других показов часы. Ее хронометраж составляет половину времени, отпущенного на конкурс. Расцвет прибалтийской кинодокументалистики начался в 1960-е гг. и был связан как с влиянием «оттепели», так и с феноменом

«окраин империи», куда не всегда дотягивалась рука Москвы и где оставалось больше лазеек для свободного творчества, чем в центре. Прибалтийская документалистика, доселе неизвестная на Западе, превращает нионский фестиваль из сугубо кинематографического в политическое событие. **Герц Франк**, **Юри Мююр**, **Римтаутас Шилинис**, **Марк Соосар**, **Айвар Фрейманис**, **Викторас Старомас**, **Юрис Подниекс** – все три республики представлены самыми громкими именами и фильмами в диапазоне от тонкой лирики 1960-х гг., мажорной эпики 1970-х гг. до новейших публицистических откровений.

Конкурсная программа открывается перестроечным «бестселлером» **Подниекса** *Легко ли быть молодым?*. Фильм вызывает интерес журналистов, имеет успех у публики и зрительского жюри, присуждающего ему одну из своих премий, но главные награды обходят его стороной: симпатия к «афганцам» вызывает раздражение большого жюри. Зато *Высший суд* **Франка** принимается с единодушным восторгом и впервые в истории фестиваля получает три главных приза, и в том числе экуменического жюри.

Ретроспективу прибалтов пригласят на Берлинский кинофестиваль, а западные дистрибьюторы изъявят желание купить для проката включенные в нее фильмы. Однако выяснится, что советская сторона заключать коммерческие сделки не уполномочена, и грандиозный успех останется без экономических последствий.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

сентябрь, 3

47

В прокат выходит фильм «Десять негритят»*. Станислав Говорухин, затеявший в печати спор с поборниками «авторского кино» в защиту «массового», предъявляет свой режиссерский аргумент

Первый и, пожалуй, наиболее чисто исполненный отечественный триллер появляется неожиданно и словно бы ниоткуда. После рассыпчатых и эклектичных *В поисках капитана Гранта* (1985), усугубивших фактурные огрехи обаятельного восточноевропейского эрзац-жанра слайдовой иллюстративностью «Клуба кинопутешествий», едва ли кто мог ожидать от **Станислава Говорухина** фильма с безупречно выдержанным тоном и стилем. Однако **Говорухин** обнаруживает понимание природы диковинного для советского кино жанра. На зрителя, нимало не подготовленного прокатом 1980-х гг. к понятию «саспенс», вдруг дохнуло леденящим бризом необъяснимого ужаса. Цвет отечественного кино – **Михаил Глузский**, **Александр Абдулов**, **Татьяна Друбич**, **Анатолий Ромашин**, **Людмила Максакова** – под аккомпанемент детской считалочки расстается с жизнью самыми невероятными способами. Все здесь по-настоящему и всерьез: ни призвука балагана, ни капли клюквенного сока. *Десять негритят*, выходящие на экран незадолго до начала повсеместного видеобума, выполняют весьма полезную миссию – готовят аудиторию к восприятию классических образцов «страшного» кино. Индустрия которого в России за последующие двенадцать лет так и не сложится: опыты в этом жанре для отечественных творцов и впоследствии будут всего лишь способом заполнять редкие паузы в бесконечных разговорах о вечных проблемах бытия. Но тинейджеры 1987 г., замиравшие от страха на *Десяти негритятах*, позже предпочтут искать решение этих проблем именно в пестром ворохе «сумеречного кино», в фильмах, которые привычно относить к «низким», а то и вовсе «мусорным» жанрам. Говорухинский триллер если и не может претендовать на место в классическом ряду, то все равно останется единственным в своем роде. Собственной «штучностью» опровергнув построения **Говорухина**-полемиста: примирение «авторства» и «жанра» на территории этого отдельно взятого фильма оказывается возможным.

Десять негритят

Станислав Ф. РОСТОЦКИЙ

сентябрь, 17

48

Умер Владимир Басов*

Аудитория советского «синема-бис» обожала **Владимира Басова**-актера: непревзойденный прохиндей сказок и комедий, он в любой роли и любом жанре успевал запомниться и потешить публику своим длинным лицом с умными и хитрыми глазами, абсолютной жанровой точностью и юмористической ласковостью по отношению к своим героям – «дуремарам». Любую ролишку, будь то неведомый «пьяный пассажир» или опереточный чудик, **Басов** играл с шиком и удовольствием, ничуть не смущаясь мелкостью или безнравственностью персонажа. Какая-то чуть насмешливая и любовная снисходительность окрашивала его отношение к советскому социальному лесу, в котором он, впрочем, прекрасно ориентировался: знал толк в его законах, умел отыскивать обходные тропы и наилучшие места для водопоя. Крепкий профессиональный режиссер с сильным чувством актера и его возможностей, **Басов** стал одним из отцов-основателей русского сериала и мифологии

Владимир Басов

советского разведчика, подарив публике приключения Иоганна Вайса (*Щит и меч*). Сладил блестящий актерский коллектив в интеллектуальном детективе *Опасный поворот* по **Джону Пристли**. Умело и эффектно экранизировал «Дни Турбиных» **Михаила Булгакова**, где и сам порадовал большой драматической ролью белого капитана Мышлаевского. **Басов** не чурался никакой работы и не гнушался порою откровенной конъюнктуры. Все это входило в правила игры сказки о красной шапочке, которую следовало надевать всякому советскому волку. **Басов**, вернувшийся с Великой Отечественной и сыгравший первый эпизод в кино в 31 год, понимал цену жизни и обводил начальников вокруг пальца не хуже бравого Иоганна Вайса. Народность **Басова** была столь же неподдельна, как песни **Вениамина Баснера**, его постоянного композитора. А если представить себе, сколько ума, хитрости, авантюризма, лукавства и артистичности потребовалось народу для выживания в XX в., не придется удивляться тому, как глубоко упрятал в себе **Басов** свой несомненный лиризм и горькую нежность к жизни.

Татьяна МОСКВИНА

октябрь, 1

49

В Одессе открывается первый фестиваль фильмов массовых жанров «Одесская альтернатива» — будущий «Золотой Дюк»

Эпиграфом к «Одесской альтернативе» стала нашумевшая статья **Станислава Говорухина** «Заметки ретроградa», опубликованная в «Советской культуре» за две недели до открытия фестиваля[1]. В ней **Говорухин** выговаривал новым руководителям Киносоюза и солидарным с ними критикам за поддержку «элитарного» и небрежение «массовым» кино. Соответственно, фестиваль, который придумал и возглавил тот же **Говорухин**, должен в полном согласии со своим именем и позаимствованным у **Вольтера** девизом «Все жанры хороши, кроме скучного» предъявить весомую альтернативу далекому от народных потребностей «авторству». Однако несмотря на участие в состязании фильмов **Эльдара Рязанова** (*Забытая мелодия для флейты*), **Сергея Соловьева** (*Асса*), **Аллы Суриковой** (*Человек с бульвара Капуцинов*), **Виталия Мельникова** (*Первая встреча, последняя встреча*), самого **Говорухина** (*Десять негритят*) и других грандов, зал, где показывают конкурсную программу, заполняется зрителями неохотно. Гораздо больше их привлекают информационные показы зарубежного кино (*Тарзан*, *Граф Монте-Кристо*), а еще больше — вовсе не кино, а острый перестроечный «гарнир» фестиваля: концерты **Михаила Жванецкого**, вечера одесской кухни, выступления кавээнщиков. Судейские функции на «Одесской альтернативе» параллельно осуществляют профессиональное и зрительское жюри, которые сходятся в любви к *Забытой мелодии для флейты*. В рамках фестиваля проходит дискуссия, где режиссеры обвиняют критиков в снобизме, а критики режиссеров — в потакании низменным вкусам, в нежелании эстетически воспитывать аудиторию и приучать ее к настоящему искусству. Противостояние «массового» и «элитарного» кажется в 1987 г. актуальной проблемой. Итоги одесского форума будут активно обсуждать в прессе.[2] В светлом будущем фестиваля, который решено со следующего года переименовать в «Золотой Дюк», никто не сомневается. Между тем через три года детище **Говорухина** благополучно уйдет в историю, а разрушение проката превратит различия между «массовым» и элитарным» в несущественную частность.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] Говорухин С. Заметки ретрограда//Советская культура. 1987. 17 сентября.

[2] Смирнов. П. Одесская альтернатива//Советская культура. 1987. 22 октября; Гейко Ю., Колесников А. Кому он нужен, этот вестерн?//КП. 1987. 25 октября; Зархи Н., Калгатина Л. Цена успеха//ИК. 1988. № 3.

октябрь, 1

50

На экраны страны выходит «Забытая мелодия для флейты»* Эльдара Рязанова. Несмотря на «современный» разоблачительный пафос, картина выглядит анахронизмом «старого доброго» советского кино

«Адюльтер на фоне перестройки» — так можно охарактеризовать в одной фразе *Забытую мелодию для флейты*. После форменной обструкции, устроенной критиками за *Жестокий романс* (1984), **Эльдар Рязанов** предпринимает лихорадочную попытку вернуться к своему излюбленному драматургическому мотиву — случайная встреча и любовные перипетии в антураже современного городского быта с непременным сказочным happy end. Но на сей раз фирменная рязановская мелодрама щедро сдобрена всевозможными элементами фантасмагории и затушевана сатирическим гротеском. Социальные уколы, так органично вписавшиеся в действие киносказок

Фестиваль массовых жанров «Одесская альтернатива»

СКАЯ АЛЬ
ВА - 87

Рязанова и **Эмиля Брагинского** 1960-х – 1970-х гг., в *Забытой мелодии...* приобретают четкую направленность. На извечный «русский» вопрос – «Кто виноват?» – авторы дают самый что ни на есть конкретный ответ. Чиновничество как класс, бюрократизм как явление – основной объект их критики, перекочевавший в фильм прямехонько с газетных полос. Чиновники из «Управления свободного времени», распевающие «бюрократический гимн» – «Мы не пашем, не сеем, не строим//Мы гордимся общественным строем», – вызывают легкую, добродушную усмешку. Не более. *Забытая мелодия...* переполнена приметами и атрибутами времени – через 15 лет это будет выглядеть ее главным достоинством. Столица образца 1987 г. – без иномарок и рекламных щитов – выглядит буднично и провинциально. Утопические идеи равенства и братства еще владеют умами. Привилегии госаппаратчиков в виде баночной ветчины, икорки, крабов и престижного 21-го «Москвича» – еще предел мечтаний рядового обывателя. Медсестра с окладом в 110 рублей еще может позволить себе быть гордой и независимой. Совсем скоро, через год, в *Дорогой Елене Сергеевне* **Рязанов** ужаснется цинизму и жестокости преуспевающей популяции «мальчиков-мажоров». В начале 1990-х гг., в *Небесах обетованных*, проклянет жестокие и немилосердные к маленькому человеку новые времена. Пока же в его модели мира любовь еще способна побеждать все. Даже смерть. Но ему уже никого не удается в этом убедить, и, тем более, утешить. *Забытая мелодия для флейты* со всей ясностью демонстрирует нынешнюю неуместность поэтики «старого доброго советского кино», даже в самом наилучшем его варианте.

Забытая мелодия для флейты

Ольга ПОПОВА

октябрь, 14

51

В Москву приезжает Вим Вендерс. Впервые в Советском Союзе проходит ретроспектива фильмов модного немецкого киноавтора

Организованная в ЦДК ретроспектива шести картин **Вима Вендерса**, среди которых ранний *Американский друг* (1977) и новейшее *Небо над Берлином* (1987), становится событием не столько для зрителей и советских кинематографистов, сколько для киноманов-интеллектуалов и представителей отечественного киноандеграунда[1]. В один из дней своего пребывания в Москве **Вендерс** знакомится с редакцией журнала «Cine Fantom» и смотрит на квартире братьев **Алейниковых** фильмы «параллельщиков»[2].

Впервые **Вендерс** посетил СССР год назад, летом 1986 г.: «Совэкспортфильм» пожелал купить для проката его *Париж, Техас* (1984). Расценивать это как справедливый «знак внимания», обращенный к «новому немецкому кино», было бы натяжкой: оказалось, что мэтр самолично проявил инициативу, связался с представителями «Совэкспортфильма» и убедил их приобрести фильм. Советская пресса освещала событие весьма скудно – лишь короткое интервью в «Советской культуре» с «одним из ведущих режиссеров западного кинематографа». И это понятно: имя **Вендерса**, почитаемое в среде «параллельщиков» и прочих представителей контркультуры, ни о чем не говорило так называемой «широкой аудитории».

Равнодушие советского проката к кинематографу **Вендерса** объяснялось скорее не идеологическими причинами, а эстетическими: западное арт-кино априори не могло принести прокатную прибыль в отличие от коммерческого ширпотреба, а потому, несмотря на все декларации и «проработки» на секретариатах, его предпочитали «не замечать». Кое-какие ленты **Вендерса** к нам все же прежде попадали. Но свести с ними знакомство могли лишь обладатели пиратских видеокопий и завсегдатаи «Иллюзиона», где иногда шли ранние *Страх вратаря перед одиннадцатиметровым ударом* (1971) и *Ложное движение* (1975). Кроме того, на XIII ММКФ демонстрировался *Хэммет* (1982), снятый **Вендерсом** в «голливудский» период.

Вим Вендерс

Вендерс проявил гораздо больший интерес к советскому кино, нежели оно к нему. В 1986 г. он приобрел права на прокат в ФРГ *Писем мертвого человека*[3] (позже он поможет **Константину Лопушанскому** в поиске денег на *Русскую симфонию*). Тогда же, воодушевленный просмотром *Темы*, *Проверки на дорогах*, *Чужой Белой и Рябой*, заявил о том, что главного героя в его новом фильме *До конца света* сыграет русский актер. Этому, однако, не суждено было осуществиться.

Анна МУРЗИНА

примечания

[1] «Нужно иметь в виду, что Вим Вендерс тогда еще не воспринимался как глава европейского киноистэблишмента (хотя и шел к этой позиции), и тем более как «режиссер в кризисе». Наоборот, его считали режиссером XXI века и лидером нового постмодернистского кино. К тому же он всегда проявлял интерес к экспериментам и техническим новациям... Помню его блуждания по Москве, встречи с киноклубниками и «параллельщиками». Евгений Чорба потряс всех тем, что задал вопрос мэтру по-английски, проигнорировав услуги переводчика. Вендерс, как всегда, был обходителен, умен и обаятелен». (**Из интервью с Андреем Плаховым**)

[2] «Сначала мы обратились к переводчику (или какому-то официальному лицу), чтобы пригласить Вендерса на встречу. Но оказалось, что у того все поминутно расписано и времени нет. Борис Юхананов нашел девушку, хорошо знавшую английский, которая заговорила с Вендерсом без посредников и, что называется, обаяла его. Договорились, что Вендерс и синефантомовцы встретятся ночью. Кто-то из наших все время был рядом с ним и караулил. Остальные ждали на квартире у братьев Алейниковых». **(Из интервью с Петром Поспеловым)**

«Вим Вендерс приехал вместе со своей женой и исполнительницей главной роли в *Небе над Берлином* Сольвейг Доммартин. Встреча завершилась только под утро. Между просмотрами фильмов – а показ длился несколько часов – собравшиеся общались и пили шампанское. Вендерс был терпелив и внимателен. В заключение сказал, что рад видеть в России молодежь, которая снимает такое кино. Встреча-хэппенинг была заснята на видеокассету, причем несколько кадров Вендерс снял лично. Но позже оригинал видеосъемки таинственным образом исчез». **(Из интервью с Глебом Алейниковым)**

[3] «Мы говорили с Вендерсом сразу после просмотра моего фильма. Он купил «Письма мертвого человека». В Германии организовывал просмотры и продажу фильма, и картина имела там очень хорошую прокатную судьбу. Позже, уже после «Писем...», помог мне достать деньги на «Русскую симфонию», что в наше суровое время не каждый станет делать...» **(Из интервью с Константином Лопушанским)**

октябрь, 16

52

В прокате появляется «Филер»* Романа Балаяна. Фильм проходит тихо и незаметно, как не было его

Начало века, которое авторы выбрали временем действия, в 1987 г. никого не может ввести в заблуждение: *Филер* воспринимается как рассказ о делах и проблемах гораздо менее отдаленных. Мотив «стукачества» как одной из основ советской жизни в свете перестроечных разоблачений весьма актуален. Главный герой, учитель гимназии, подавший в отставку из личной солидарности с несколькими арестованными преподавателями и вызвавший своим поступком восхищение учеников, привлекает внимание полиции, которая начинает активно его вербовать. В принципе, каждому зрителю понятно, что это значит – представить себя на месте героя **Олега Янковского** легко, многие оказывались перед тем же выбором: податься в доносчики и спасти тем самым себя и свою семью или совершить героический бросок на государственную амбразуру. Вероятно, поэтому **Роман Балаян** работает здесь в скупой, даже минималистской манере, когда многое известно «по умолчанию»: отвратительные подробности сделки с совестью и органами всякий может почерпнуть если не из личного опыта, то из публицистических откровений. *Филер*, сдержанный и интровертный, есть попытка разобраться в психологии вынужденного предательства и разобрать механизм, с помощью которого государство «обтачивает» собственных граждан. Механизм этот, по **Балаяну**, не меняется со временем. Даже интонация, с какой жандармский офицер, обрабатывая будущего филера, произносит: «У нас замечательная молодежь», знакома до боли. А потому панический ужас, с которым взирает на государство балаяновский филер – так смотрит кролик на удава, угадав его намерения, – не кажется чрезмерным.

Филер

Лидия МАСЛОВА

октябрь, 19

53

Умер Александр Серый*

Александра Серого называли режиссером одного фильма. Имея в виду, разумеется, *Джентльменов удачи*. Да и тех на его лицевой счет заносили с известными оговорками: мол, соавтор сценария **Георгий Данелия** далеко не только соавтор сценария. Эта версия имела широкое хождение. В новейшие времена, бывало, телевизионные анонсы на голубом глазу выдавали *Джентльменов...* за одну из данелиевских вершин. Как все обстояло на самом деле, каковым было долевое участие **Данелия** и **Виктории Токаревой** в сочинении этой комедии, восстановить сложно, да и незачем. В том, что *Джентльменов...* поставил все-таки **Серый**, не усомнится никто из видевших *Ты – мне, я – тебе*, комедию несоизмеримо менее популярную, но состоящую с культовой в очевидном родстве по отцовской линии. Оба этих фильма – о людях, оказавшихся по воле случая не на своем месте и вынужденных играть чужую роль. От того, что директор детского сада Трошкин – персонаж сугубо положительный, а банщик Кашкин – наоборот, сама ситуация не менялась. Оба этих фильма суть иронические вариации на тему любимого советским кинематографом сюжета перевоспитания, только без бравурного восклицательного знака в конце. Лысый добродушный толстяк, загримированный под урку, открывает в уголовных подопечных живые души, но беглые зеки не чувствуют никакой благодарности к наставнику и в финале улепетывают от него со всех ног. Ухватистый деляга умудряется искоренить почти все недостатки во вверенной ему рыбоохране – однако не по закону, а лишь благодаря универсальному принципу, вынесенному в заглавие. И знает, как отомстить главному нару-

Александр Серый

шителю: зря, что ли, у него каждую неделю начальник милиции парится? Все на своих местах, было и пребудет. Эти комедии **Серого** грустны, и они тем грустнее, чем беззаботнее на вид. Их делал человек, которому жизнь давала не слишком много поводов для веселья: годы в заключении, потом – смертельный диагноз. Он жил с ним и снимал. Его последний, поздний фильм *Берегите мужчин*, гротесковую утопию о феминистском царстве и мужском ничтожестве, смотреть тяжело. Жанр прежний, но он не спасает: смеяться не хочется. Через несколько лет **Серый** покончил жизнь самоубийством. Официальных сообщений в прессе не появилось. Только **Александр Митта** в одной из звонких перестроечных статей вспомнил о друге.

Александр ШПАГИН

ноябрь, 8

Умерла Евгения Ханаева*

54 «А Вы любили когда-нибудь, Эльза Ивановна?» «Я – нет. Но мне об этом столько рассказывали, что абсолютно все себе представляю» – изрекает Эльза Ивановна в *Монологе*. Вслед за ней, первой героиней **Евгении Ханаевой** в кино, это могли повторить и многие другие сыгранные ею женщины без точно установленного возраста: хорошо за пятьдесят или под семьдесят с равным успехом. Не потому что они и впрямь никогда не любили, а потому что научились держать оборону во всеоружии напускной уверенности в себе, а также независимого взгляда с прищуром и отрывистого хрипловатого голоса, которыми – прищуром и голосом – награждены все ее августы львовны, изольды тихоновны, алисы юрьевны, агнессы петровны. В 1940-е – 1950-е гг. на такие вычурно-дребезжащие имена обречены были если не диверсантки, то проворовавшиеся директрисы продмагов или как минимум спекулянтки в нитяных перчатках. 1970-е – 1980-е гг. обозначали подобным образом инаковость и отверженность – чудачки-учительницы, старорежимной интеллигентки или несчастной и одинокой, хотя и вздорной тещи. Их и играла **Ханаева**: с памятью о мхатовской школе «в пальцах», но однако же и с отважной эксцентрикой в манере и тоне. Умела быть беспощадной и жалкой (*Москва слезам не верит*), смешной (*По семейным обстоятельствам*), умной и сострадательной (*Розыгрыш*). Но, точно расставляя акценты, умела смешать все эти краски почти в каждой своей героине – следуя правде жизни, которой научила ее мхатовская школа.

Евгения Ханаева

Александр ШПАГИН

ноябрь, 9

Егор Лигачев встречается с Мариной Бабак и Игорем Ицковым, авторами фильма «...Больше света!»*. Это первый случай, когда режиссеров-документалистов приглашают в ЦК

55 На ЦСДФ картину *...Больше света!*, задуманную как первое перестроечное подношение документалистики к юбилею Октября, долго не решаются принять. Фильм совсем не походит на привычные реляции о победных «этапах большого пути», которыми студии отчитывались к многочисленным юбилейным датам. И хотя популярная на заре перестройки формула «Больше света – больше социализма» вполне отвечала убеждениям авторов, и они честно старались показать путь страны в духе последних веяний, в картине столько, как впоследствии будет принято говорить, «негатива», что ее не могут принять безболезненно. Авторы впервые используют множество ранее запрещенных кинодокументов и, по сути, подвергают ревизии едва ли не все начинания «партии и правительства», вплоть до недавнего строительства БАМа. В фильм вошли уникальные кадры с **Иосифом Сталиным**, **Михаилом Тухачевским**, **Василием Блюхером**, **Всеволодом Мейерхольдом**, в нем показан портрет **Ленина** кисти **Кузьмы Петрова-Водкина**, несколько десятилетий пролежавший в запасниках. Уже сама демонстрация кадров с **Львом Троцким** или разрушением Храма Христа Спасителя может быть приравнена к разглашению государственной тайны. Материал словно взрывается в руках авторов. Изображения советских ритуалов гротескны, а кадры ночной демонстрации 1937 г. – просто зловещи.

Первый же студийный просмотр не сулил фильму скорого выхода на экран[1], и **Марина Бабак** обратилась за помощью к **Виктору Афанасьеву**, тогдашнему главному редактору «Правды» и спичрайтеру **Михаила Горбачева**. Увидев картину, он горячо одобрил ее в присутствии студийной дирекции[2], что и дало повод **Александру Камшалову** показать фильм **Егору Лигачеву**. Последнего картина приводит в не меньший восторг, впервые в практике отношений ЦК с кино он приглашает авторов вместе с министром кинематографии на дружескую беседу и обещает, что сделает такие встречи с создателями «выдающихся картин» традиционными.

Марина Бабак и Игорь Ицков

Фильм *...Больше света!* выпустят на экран в расчете на сенсацию. Обещая некий аттракцион эпохи гласности, на рекламных щитах простодушно перечислят то, что зритель увидит «впервые». Крайне ограниченный показ картины в кинотеатре «Россия», премьера на ЦТ, состоявшаяся в неудобное дневное время, отказ отборочной комиссии МКФ в Лейпциге включить фильм в конкурсную программу – все это лишь подогреет ажиотаж. Но сеансы вызовут разочарование – зрители почувствуют привкус все того же охранительного баланса, против которого, казалось, и направлена лента. Фильм, с его наивными и половинчатыми схемами, будет скоро забыт, однако с годами станет бесценным психологическим свидетельством своего времени, вроде комплектов гремевшего по стране «Огонька».

Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] «Большинство сотрудников студии просто не пошли на просмотр, многие ушли, не дожидаясь финала. Очевидно, им не хотелось участвовать в обсуждении фильма, не хотелось, чтобы их высказывания и фамилии фигурировали в протоколах». (**Из интервью с Мариной Бабак**)

[2] «Афанасьев в это время писал доклад Горбачева к 7 ноября и, увидев картину, был поражен тем, как точно совпали формулировки, мысли нашего фильма с теми, которые должны были войти в выступление генсека. Фильм привел его в восторг, он сказал, что картину обязательно надо выпускать, но только после того, как выступит Горбачев». (**Там же**)

ноябрь, 14

56

Киноандеграунд предъявляет общественности свои достижения: в Москве открывается первый фестиваль «параллельного кино»* «Cine Fantom Fest 87»

Первый фестиваль «параллельщиков» открывается с приключениями и неприятностями, которые усложняют жизнь организаторам, но в то же время создают необходимую «интригу» и хотя бы отчасти придают мероприятию тот «героический» вид, какой и подобает андеграундной акции.[1] Очевидно, к моменту открытия фестиваля еще не выработано единого мнения насчет того, как именно следует расценивать деятельность этой странной публики. Официальное знакомство «взрослых» кинематографистов с фильмами «параллельного кино» уже вроде бы произошло: **Элем Климов** смотрел, и ему понравилось, **Андрей Смирнов** смотрел и обещал поддержку, **Сергей Соловьев** смотрел и предложил сотрудничество. **Александр Сокуров**, которого «параллельщики» считают наиболее «адекватным» и «эстетически близким», принял серьезно, как явление, без дураков. Накануне ни много ни мало, сам секретарь по идеологии **Александр Яковлев** поручает **Александру Камшалову** «разобраться» с «Cine Fantom»[2]. Прежде формулировка «разобраться и доложить» ничего хорошего не обещала бы, но к этому моменту по отношению к «неформальным объединениям» уже сформирована руководящая «линия» – не давить, не искоренять, но – изучать и приручать. А поскольку синефантомовцы идеально соответствуют статусу «неформалов», озабоченность их судьбой «на высшем уровне» становится понятной.

«параллельное кино» в СССР

История «параллельного кино» в СССР, разумеется, во всем отличалась от традиционного пути аналогичных явлений на Западе. Во-первых, вплоть до начала 1980-х гг. его попросту не было, да и быть не могло – в то время, как в Америке и Европе независимое кино имело уже древнюю (по меркам молодого искусства) историю: с разнообразием направлений, собственными классиками, культовыми фильмами, периодами расцвета и упадка. Во-вторых, группы «независимых» и их эстетическая идеология возникали в мировых кинематографиях как проявления принципиальных художественных разногласий «молодых да ранних» с очередной сложившейся эстетической системой; в то время как у нас в «параллельное кино» шли по причине полной невозможности пробиться в «большой кинематограф» (одну из самых закрытых систем в советском социуме, куда, за редкими исключениями, входным билетом были т. н. «связи», статус семьи или особые заслуги на комсомольской ниве). Об этом различии говорит также и принятое у нас обозначение явления: никогда «независимое кино» на Западе не могло быть названо «параллельным», именно потому что оно было как раз «перпендикулярным» мэйнстриму. В-третьих, наш киноандеграунд взрастал на все те же государственные деньги: ежегодно выделялась солидная сумма на поддержку и техническое оснащение любительских студий (проходивших в одном реестре с курсами кройки и шитья, кружками народных танцев и хорового пения). Именно на этих студиях и снимали свои первые произведения будущие «параллельщики» – в том числе **Сергей Сельянов**, **Ирина Евтеева**, **Евгений Кондратьев** и др. Сходную роль играла и прекрасно оснащенная Учебная студия ВГИКа – здесь был создан фильм *Одинокий голос человека* (реж. **А. Сокуров**, 1979, вып. в 1987), который можно считать первым «независимым» фильмом в СССР.

Глеб Алейников

Игорь Алейников

Борис Юхананов

«Cine Fantom Fest»

Андрей Мертвый

Евгений Кондратьев

Игорь Безруков

Константин Митенев

Были и другие пути. Будущие лидеры «параллельщиков», братья **Алейниковы**, делали свои первые фильмы из фрагментов засвеченных учебных картин и официозной кинохроники. На всевозможные ухищрения шли ленинградские «некрореалисты» во главе с **Евгением Юфитом** – другое дело, что в отличие от своих коллег-профессионалов они умели обходиться малым: просроченная пленка, любительская камера, натура в пригороде и друзья в качестве «актеров», а уж среди работников государственных студий всегда можно было найти сердобольных волонтеров, согласных оказать посильную помощь за незначительную мзду или даже безвозмездно.

Примерно с 1984 г. «параллельное кино» начало оформляться как движение, чему немало способствовали все те же «любительские» студии и «любительские» фестивали. Начался обмен опытом, совместные кинопоказы, из огромного числа «кинографомании» и любительщины выделились фильмы тех, кто впоследствии и становится «виновниками» эстетического феномена «параллельное кино» – **Игоря Алейникова** (*Метастазы*, 1984), **Юфита** (*Лесоруб*, 1984), **Кондратьева** (*Асса*, 1987). Впрочем, несмотря на шумный интерес критиков и фестивальщиков к этому направлению, оно рассматривается ими прежде всего в социальном контексте (ключевым здесь становится модное слово «подполье», из которого вышли молодые художники, разумеется, нонконформисты). И почти никогда не воспринимается всерьез новая эстетика, заявленная в этих фильмах[3], – рожденная как бы в подсознании советского кино, безо всякой оглядки на цензуру и редактуру, безо всякого расчета на будущего зрителя, фестивали, прессу или сумму прописью в гонорарной ведомости.

Фестиваль «Cine Fantom» – первая акция «параллельного кино», плод усилий и организаторского гения неутомимого **Игоря Алейникова** (координатора и идеолога движения, создателя журнала «Cine Fantom»). Фестиваль собирает довольно пеструю публику – здесь и сами «параллельщики», и собратья по «смежным» андеграундам (художники, фотографы, театральные деятели, писатели, поэты), и представители родственных художественных направлений в лице ленинградских «митьков», и такие зубры официальной культурной идеологии, как **Кирилл Разлогов**. Фестивальные фильмы – братьев **Алейниковых** (*Трактора* и другие короткометражки на 16 мм и видео), **Бориса Юханова**, **Петра Поспелова**, **Кондратьева** и других «параллельщиков» – показывают в ДК им. Курчатова и Киноцентре.

Следующий фестиваль «Cine Fantom» будет проведен через два года в Ленинграде. Его директором выступит **Сергей Добротворский** – один из участников «параллельного» движения (группа «Че-паев»), автор блистательных манифестов отечественного киноподполья, в которых внушительная академическая база подведена под абсолютно завиральный и в то же время исторически точный концепт, вмещающий и истоки, и причины, и эстетику, и предвидение дальнейшей, не слишком долгой и не очень счастливой судьбы последнего советского киноавангарда[4]. Следующие два фестиваля будут проведены лишь в конце 1990-х гг. **Глебом Алейниковым** – младшим братом и преданным соратником **Игоря Алейникова**, который трагически погибнет в 1994 г. Однако эти фестивали будут событиями исключительно маргинальными – впрочем, как и все направление в целом к этому моменту. «Параллельное кино» прикажет долго жить вместе с той самой системой, параллелью которой оно себя осознает. Наступит такое время, когда в роли «независимых» вынужденно окажутся все, кто делал и собирается делать кино. В этом многолюдье классиков и вгиковских выпускников, авторов и мастеров жанра, профессионалов и халтурщиков-дилетантов, «параллельщики» больше не будут альтернативой никому – по той простой причине, что само понятие «альтернативы» станет решительно неактуальным.

Любовь АРКУС

примечания

[1] «Вечером, накануне открытия, Игорь узнал от директора ДК «Серп и Молот», с которым была предварительная договоренность, что ему позвонили из соответствующей организации и порекомендовали фестиваль в ДК не проводить. Но Игорю удалось срочно договориться со студией Иванова. На следующий день мы перехватывали в метро «Площадь Ильича» публику, которую не успели предупредить, и партиями провожали ее на новое место под присмотром дружинников». **(Из интервью с Глебом Алейниковым)**

[2] «1 ноября 1987г. – В «Шереметьево» с А. Н. Яковлевым: разобрался ли ты с неформалами из группы «Сине-Фантом» – нет, мы поручили ВНИИКу (Адамовичу) в этом разобраться и доложить. Еще раз после этого проинформируем. **(Из дневника Александра Камшалова)**
«2. 11. ...Выяснилось, что Камшалов поручил директору НИИ кино – Адамовичу, разобраться с параллельным кино. Тот это поручил Ямпольскому». **(Из дневника Игоря Алейникова)**

[3] Только в статьях ленинградского историка и теоретика кино **Сергея Добротворского** феномен «параллельного кино» описан и проанализирован всерьез с точки зрения художественной формы. В частности, в статье «Экспериментальное кино в СССР» он пишет: «...современный облик советского независимого киноискусства, чьей отличительной особенностью является формирование вне системы идеологических ориентаций,

отсутствие серьезных общественных рефлексий и попытка осмыслить себя в сфере чистого искусства. (...) Стремясь к максимальной насыщенности, авангард приходит к чистому концепту – к созданию текста, описывающего самого себя. (...) следующий шаг – превратить в знаки чистого описания, в самодостаточную систему весь богатый и разнообразный пантеон социалистической мифологии. Их фильмы представляют собой сложный синтез «прямого кино», концептуализма и соцарта (советская разновидность поп-арта, манипулирующая символами общественного бытия). (...) По существу речь идет о создании своеобразной антиэстетики, где причудливо преломился опыт классического сюрреализма и современного индустриального стиля».

[1] Статьи С. Добротворского о «параллельном» кино: «Третий путь» (ДИ, 1989, № 10), «Авангардисты в небесах» (Сеанс, 1990, № 2), «О том, как товарищ Чкалов за счастьем ходил» (Сеанс, 1991, № 3), «Raiders in the lost avante-garde» (Сеанс, 1991, № 4), «Весна на улице Морг» (ИК, 1991, № 9), «Папа, умер некрореализм» (Сеанс, 1991, № 7), «Дебил как медиум» (ДИ, 1993, № 2).

ноябрь, 17

57

«Шура и Просвирняк»* Николая Досталя, одна из первых антисталинистских картин нового времени, не производит на современников особого впечатления

Непритязательная история про «маленьких людей» 1930-х гг. теряется на фоне сенсационных разоблачений, которыми изобилует ежедневная пресса. Впоследствии окажется, что «несвоевременно» тихий фильм, расположившийся как бы на обочине мелкотемья, останется в истории кино как одно из самых глубоких и прозорливых исследований природы тоталитарного сознания.

Взявшись за сюжет про 1930-е гг. (зона повышенного, болезненного, особого внимания для перевозбужденного общества), режиссер как будто подписывал обязательство уничтожить как можно больше белых пятен истории, закрашиванием которых увлеченно занимается вся страна. Фильм, в котором нет ни кремлевских интриг, ни ночных арестов, ни пыточных камер, ни лесоповалов ГУЛАГа – обманывает ожидания. Его голос оказывается слишком тихим, сюжет – слишком мелким, герои – слишком незначительными. Столь пристальное внимание к ним, столь тщательная разработка их характеров и взаимоотношений кажутся неуместными (а кому-то и кощунственными). Горести телеграфистки Шуры, оказавшейся нос к носу с мелкотравчатым подлецом Просвирняком и беззащитной перед его тупым, самодовольным произволом, не производят никакого впечатления после опубликованных безразмерных списков расстрелянных, замученных и пропавших без вести. Не замечают и самого Просвирняка, раздувшегося от сознания своего мизерного преимущества хотя бы перед одним человеком на свете, и использующего это положение для того, чтобы давить, унижать, уничтожать другого, как всю жизнь давили, унижали, уничтожали его самого. Что были эти бескровные козни в сравнении с масштабом преступлений иных, облеченных властью и полномочиями, – милые шалости... Что были эти служебные неприятности в сравнении с масштабом бедствий тех, кого уводили, и от кого уводили, – мелочи жизни...

Между тем, скромнику **Николаю Досталю** хватило одного интерьера и двух персонажей, чтобы весьма своевременно напомнить согражданам о том, что родное отечество во времена оны населяли отнюдь не только энкавэдэшники и подследственные, вертухаи и зэки, палачи и жертвы, преступники и мученики. Экстремальные обстоятельства и экстремальные личности являлись лишь естественным продолжением качеств обыкновенной жизни и обыкновенных людей. Режиссер сконструировал камерную модель, с абсолютной точностью выполнив ее в масштабе единицы ко множеству нулей и приблизившись к самой сути и сердцевине природы тоталитаризма.

На самом деле, зрители потому не замечают Просвирняка, что знают его слишком давно и слишком близко. Он, мелкий и ничтожный, дорвавшийся и зарвавшийся, выжил тогда, дожил до нынешних времен, и собирается жить вечно. Ни к чему не способный, обычный, маленький и ничтожный, он был истинной движущей силой массового террора и, вечно живой, вышел настоящим, единственным победителем из всех передряг и катаклизмов. Эта «разгадка» страшных тайн прошлого, эта версия национальной катастрофы не может удовлетворить современников, жаждущих «правды и только правды», но нисколько не склонных доискиваться первопричин и находить их в близлежащей реальности, или даже, страшно подумать, в самих себе.

Шура и Просвирняк

Фамилия «Просвирняк» могла бы стать именем нарицательным, но не стала. Фильм не имеет успеха в прокате, пресса почти о нем не пишет, фестивали не отмечают своим благосклонным вниманием. Урок будет усвоен — в последующие несколько лет поставленная «на поток» сталинская тема воплотится в душераздирающих мелодрамах, где гремят бутафорские выстрелы, штабелями укладываются загримированные трупы, а главный злодей, попыхивая трубочкой, измышляет все новые напасти для своих ни в чем не повинных подданных. Впрочем, не без стараний отечественных постмодернистов, внесших в этот гиньоль свой посильный «стебный» вклад, тема быстро себя

исчерпает. Жанровое кино переключится на жизнь и трудовые будни криминальных структур, их «стрелки», перестрелки и прочие героические реалии.
Фильма *Шура и Просвирняк* как не было. Даже через пятнадцать лет телеканалы, трижды за неделю запускающие в эфир продукцию **Анатолия Эйрамджана**, и не вспомнят о нем.

Любовь АРКУС

ноябрь

58

«Асса»* выходит на экраны обычных кинотеатров. Первая в истории советского кино рекламная кампания. Длинные очереди у касс и переполненные залы. Разброс мнений у зрителей так же велик, как и у критиков: от кислых похвал и вялого иронизирования — до неумеренных восторгов и отборной брани

Между тем, *Асса* и была одним из самых дискуссионных фильмов **Сергея Соловьева**. Это отнюдь не конъюнктурная картина, какой ее многие хотели бы представить. В ней — искреннее опьянение свободой и контркультурой, которое **Соловьев** переживает в первой половине 1980-х гг. История о том, как молодой бунтарь-рокер Бананан полюбил роковую Алику и за это потерпел от ее любовника, советского мафиози Крымова (в блестящем исполнении **Станислава Говорухина**), очень точно соответствовала ожиданиям большинства участников картины: на вопрос **Соловьева**, какое кино они хотели бы снять, **Борис Гребенщиков** и **Сергей** «Африка» **Бугаев** почти синхронно ответили, что предпочли бы сделать что-нибудь с любовью и погонями. **Соловьев** именно так и сделал, отступив, однако, от главного принципа жанрового кино — стилистической цельности. История о том, как двум неиспорченным детям много лгали, и как они потянулись друг к другу вопреки тотальной лжи, обернулась историей о том, как уклончивый и насмешливый питерский рок поманил советского режиссера **Соловьева**, лауреата Государственной премии.
При всем этом *Асса* — один из немногих фильмов 1980-х гг., авторы которого пытаются работать со стремительно меняющейся реальностью, искать новые формы и приемы, адекватные ей. В *Ассе* разрушены многие советские табу: например, впервые звучат с экрана песни **Виктора Цоя** и **Гребенщикова**. Лексика персонажей раскованней, чем даже в грядущей *Маленькой Вере*. Впервые **Соловьев** так свободно и весело играет с формой (сны Бананана, представляющие собой метры пестро раскрашенной пленки; титры, впрямую провоцирующие зрителя, и пр.). Наконец, именно в *Ассе* состоялся дебют **Александра Баширова** — впоследствии звезды кинематографа 1990-х гг., первого в великолепной галерее питерских «придурков» (венцом которой станет **Виктор Сухоруков**).
Вероятно, ни до, ни после эстетика и мифология русского рока не получала столь точного экранного воплощения: в отличие от западного рока «ревущих шестидесятых», русский рок весьма интеллигентен и гуманистичен, пытается противостоять жестокой и скучной советской повседневности, а потому выращивает главным образом доброжелательных и инфантильных персонажей в духе Бананана. Нежизнеспособность и обреченность которого **Соловьев** почувствовал точно. Отсюда — общая тональность картины: там, где многие наивно усматривали начало, **Соловьев** провидит конец. В советском социуме еще можно было уберечься от столкновения с реальностью и продолжить свои тихие игры — в новых условиях надо либо переродиться, либо замолчать, либо погибнуть. Либо — искать другой род занятий (как поступили почти все молодые рокеры, в начале «перемен» расплодившиеся с грибной скоростью). *Асса* — фильм о крахе империи, но в ней точно угадано, что все позитивное и привлекательное в новых временах есть порождение этой империи и обречено погибнуть вместе с ней. Песня **Цоя** об ожидании перемен воспринимается как гимн поколения. В зрительных залах яростно подпевают и раскачиваются, подняв сцепленные руки, как на рок-концертах. Но предстоит еще долгий путь, прежде чем зритель *Ассы* поймет, что «перемены» и, соответственно, «свобода» это вовсе не грядущая халява, которую они на самом деле ожидают. Еще предстоит понять, что нравственные проблемы не решаются социальными преобразованиями, и врать будут все и всегда. Еще предстоит понять, что Крымов был, есть и будет хозяином жизни, в отличие от Бананана, которому не только в прошлом, но и тем более в будущем не найдется ни места, ни способа выживания. Еще предстоит — примириться с этим.
Пожалуй, наиболее сильным и точным эпизодом фильма (все действие которого происходит в зимней Ялте, среди заснеженных пальм, как бы символизирующих скорую гибель экзотических персонажей) остается проезд Бананана с Аликой в кабинке канатной дороги под песню **Алексея Хвостенко** и **Анри Волохонского** в исполнении **Гребенщикова**. Слова «Под небом голубым есть город золотой, с прозрачными воротами и ясною звездой» наложены на картинку облупленного, пасмурного и крайне негостеприимного курортного города в несезон.

Дмитрий БЫКОВ

Асса

декабрь, 29

59 **Умерла Янина Жеймо***

Известие о ее смерти приходит из Польши и остается почти незамеченным. На дворе уже вовсю бушует перестройка, нас занимает прежде всего настоящее, а если минувшее, то проклятое и скандальное. **Янину Жеймо** не забыли – от *Золушки* не уставало телевидение, она регулярно шла на утренниках. Но сама актриса, казалось, принадлежала тому покрытому патиной прошедшему, что актуальной ценности не имеет. Вообще-то, если честно, все были уверены в том, что ее давно уже нет на этом свете.

В последний раз **Жеймо** появилась на экране в 1954 г., и три года спустя на всю оставшуюся жизнь уехала в Польшу вместе с мужем, польским кинорежиссером. Где-то в советских изданиях 1950-х – 1960-х гг. промелькнула фотография: маленькая светловолосая женщина в огромных черных, будто отгораживающих от мира, очках. Настал, однако, момент, когда современность по-новому осветила прошлое, и приглядевшиеся к нему историки советского кино стали догадываться: да ведь это была наша **Джульетта Мазина**, только без **Федерико Феллини**, без неореализма, а главное – совершенно из другой эпохи. Эпохи, которая не могла ей предложить ничего, кроме амплуа травести, и **Жеймо** реализовалась в нем с блеском. Вообще наши 1930-е гг. с их пафосом безоблачного, лучезарного и вечного детства – время блистательных травести. Но столкновение детской чистоты с реальностью всегда чревато катастрофой: вся страна оплакивала гибель Аси-Пуговицы из *Подруг*, принесенной в жертву великой эпохе. Для того чтобы уцелеть, героине **Жеймо** необходим был совершенно особый, сказочный мир. Этот мир для актрисы попытался выстроить **Евгений Шварц**, задумавший в середине 1930-х гг. серию фильмов со сквозным персонажем – трогательной и чудаковатой Леночкой. Вышли только *Разбудите Леночку* и *Леночка и виноград*. Уже в 1940-е гг., на исходе войны, тот же **Шварц** написал для **Жеймо** сценарий знаменитой *Золушки*, которая стала ее главным фильмом и ее последним триумфом. Дело было не столько в возрасте, хотя актрисе во время съемок исполнилось тридцать семь, сколько в том, что сама по себе мудрость ребенка в присутствии Отца народов выглядела предосудительной. Детей следовало направлять и поучать, при необходимости – наказывать. Меж тем как Золушка явно не нуждалась ни в чьих подсказках. Скорее, напротив.

Янина Жеймо

Евгений МАРГОЛИТ

декабрь, 30

60 **Александр Камшалов в торжественной обстановке поздравляет Андрея Кончаловского* с присвоением ему почетного звания «Народный артист РСФСР». Андрей Кончаловский в ответной речи характеризует событие как исторический акт в духе перестройки и обновления общества**

Почетные знаки и дипломы, удостоверяющие заслуги **Андрея Кончаловского** перед отечественным кино, хранились в министерском сейфе все те годы, что режиссер провел в США[1], позволяя себе на правах советского гражданина частные визиты в Москву и не оставляя надежд запуститься с «Рахманиновым». Принципиального отказа он не получал[2], равно как и принципиального согласия. В течение семи лет он находился в идеологически двусмысленном положении: в отличие от эмигрантов последней волны, его не превращали в героя пасквилей и политических фельетонов, предпочитая те или иные фигуры умолчания. Например, в энциклопедическом словаре «Кино», вышедшем в 1986 г., статья о **Кончаловском** исчерпывалась двумя десятками строчек – в два раза меньше, чем про отца, и в четыре раза меньше, чем про младшего брата. А фильмография стыдливо обрывалась на *Сибириаде*, его последней работе в советском кино.

Кончаловский «легализовался» в перестроечной Москве за полгода до церемонии ритуального награждения, на которую были званы чиновники Госкино и американского посольства: его официально пригласили как гостя на XV ММКФ, присягнувший идее открытого кинематографического общества. Во время фестивальной пресс-конференции **Никиты Михалкова**, где западные журналисты более всего интересовались судьбой *Очей черных* и идеологическими разногласиями их автора с лидерами кинематографической перестройки, прозвучал вопрос: «Почему в Москве нет Кончаловского?». Вместо ответа **Михалков** пригласил на сцену своего старшего брата, который находился не только в Москве, но и в этом же зале. **Кончаловский** подтвердил, что по-прежнему готов и хочет снимать «Рахманинова», что регулярно делает соответствующие предложения руководству Госкино, что все эти годы решение проблемы упиралось в «милицейские вопросы» прописки и проч., но что сейчас ситуация изменилась и он вступил с Министерством в конструктивные переговоры.[3] От частного **Кончаловский** перешел к общему, поделившись соображениями о том, как создать механизм продвижения советского кино в мировое кинопространство.

Те же самые соображения, но уже не в тезисном, а в развернутом виде он позже изложил в письменном обращении к члену Политбюро ЦК **Александру Яковлеву**. В письме

Александр Камшалов поздравляет Андрея Кончаловского

Кончаловский опять напоминал о «Рахманинове»[4], сообщал о последних достижениях, делился ближайшими режиссерскими планами[5]. Но, по сути, само письмо было предуведомлением к обстоятельному приложению — тексту Записки, которую **Кончаловский** за десять лет до этого, то есть в преддверии отъезда в США, направил в аппарат ЦК. Ответа тогда не последовало, но поскольку все положения той Записки, по убеждению **Кончаловского**, не утратили актуальность, а взгляды ее автора не претерпели изменений, то он решил вернуться к некогда сформулированным рекомендациям, которые именно сегодня получили реальный шанс стать руководством к действию.

Отличие, и существенное, все же имелось. Оно состояло в том, что в 1987 г. к партийному руководству страны обращался уже не просто «выездной» режиссер, имеющий кое-какие познания в «системе западного кино»[6], а голливудский практик, в чьем активе уже было четыре фильма, снятых в условиях американского кинопроизводства.

Констатировав глобальное влияние США на мировой кинопроцесс во всех его сферах, от производства до проката, **Кончаловский** предлагал систему контрмер, позволяющую завоевать советскому кино собственное место в мировом кинопроцессе и учитывающую то обстоятельство, что «силовой» метод — многолетняя политика жесткого идейного противостояния — продемонстрировал свою несостоятельность. Сотрудничество с кинематографиями западноевропейских и развивающихся стран, совместные с ними проекты на льготных для наших партнеров условиях, суть, по **Кончаловскому**, условие необходимое, но недостаточное. Потому что таким путем не решается существенная задача — завоевание американского рынка, а значит, американского зрителя.

Решение этой задачи, по убеждению **Кончаловского**, предполагает последовательную систему отказов. Например, в частном случае копродукции — отказ от ложной установки на интернациональную модель сюжета, где в обязательном порядке действуют представители обеих сторон, и от политического диктата, предполагающего, что все сюжетные коллизии трактуются только и исключительно с социалистических позиций. Следует отказаться: от «неконвертируемых» коллизий, ориентируя кинодраматургов на сюжеты, чьи реалии были бы понятны не только на Родине; от негласного правила, по которому иностранный актер не может играть советского человека[7], вследствие чего отечественные фильмы лишаются важного механизма, ответственного за их рыночную привлекательность; от тех препятствий, что чинятся на пути наших актеров, получающих приглашение в международные проекты[8] и на западные фестивали, где представлены фильмы с их участием[9]. Следует также разработать другую систему стимулов, повышающих заинтересованность кинематографистов в зарубежном успехе их фильмов; повысить техническое качество пленки, каковое качество зачастую делает невозможным фестивальные показы и театральный прокат нашей продукции.

Повторно направляя свою Записку в ЦК спустя почти десятилетие, **Кончаловский** не посчитал нужным отказываться от идеологической риторики, не вычеркнул слова о «правоте идей, которыми руководствуется наш народ и партия в своем движении к коммунизму»[10] и проч. Однако то, что раньше являлось страховочной лонжей, теперь стало вполне прозрачной дымовой завесой. **Кончаловский** по-прежнему лукаво подыгрывал аппаратчикам, не смущая их последней прямотой и подставляя на место истинной цели фикцию, каковой в его, гражданина мира, глазах, безусловно, являлась «пропаганда наших идей, нашего образа жизни, нашего мировоззрения»[11]. Не «перспективы идеологической борьбы на киноэкранах»[12] являлись предметом его заинтересованности, профессиональной и личной, но рыночные (как внутренние, так и внешние) перспективы развития отечественного кино, его экономическая состоятельность, невозможная без политической свободы.

Отношение к режиссеру на Родине будет вполне благодушным со стороны властей — не забывающих о том, что в свой «голливудский» период тот не костерил советский режим в прессе и держался подальше от политических страстей; уважительно-неприязненным со стороны коллег — не обрадованных, как водится, его, пусть даже вполне относительным, успехом на Западе. Здесь будут покупать и показывать его фильмы, здесь будут публиковать его интервью и устраивать его ретроспективы. Однако соображения по поводу продвижения советского кино на мировой рынок никем не будут услышаны и учтены. За ненадобностью.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] **Андрей Кончаловский** покинул СССР в 1979 г.

[2] Сценарий этого фильма был написан **Юрием Нагибиным** при участии **Андрея Кончаловского** в 1981 г., уже после его отъезда, и, по словам режиссера, тогда же приобретен «Мосфильмом» с тем расчетом, что ставить «Рахманинова» будет именно он. Впервые, как утверждает **Кончаловский**, он предложил Госкино снять фильм о **Сергее Рахманинове** в 1979 г.

[3] Судя по всему, переговоры продолжались и позже, причем касались на только этого проекта: «28 декабря 1987 г. А.Кончаловский обратился в Госкино с просьбой организовать ретроспективу всех его 11 фильмов, включая и те, что созданы в США, но для этого он обратится к фирмам, владеющим правами проката. Также сообщил о работе с Ю.Нагибиным по фильму «Рахманинов»: к маю 1988 г. сценарий, в 1989 г. сдача фильма. Идея была поддержана». **(Из дневника Александра Камшалова)**

[4] «Американская компания «Кэннон» готова финансировать эту постановку, есть крупнейшие американские актеры, согласные принять в ней участие». **(Из письма Андрея Кончаловского члену Политбюро ЦК Александру Яковлеву)**

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Через пять лет, в 1992 г., **Кончаловский** в доказательство этого тезиса снимет *Ближний круг*, где **Том Халс** сыграет киномеханика Ивана Саньшина, **Лолита Давидович** – его жену, а **Боб Хоскинс** – соблазнившего ее Лаврентия Берия.

[8] «Итальянские продюсеры не раз приглашали сниматься Бондарчука, на что «Совинфильм» отвечал, что Бондарчук занят, хотя сам он даже не был поставлен в известность об этих предложениях. (...) Лукино Висконти пригласил для участия в своем фильме Олега Видова, очень хотел его снимать, но Видову такой возможности не дали. (...) Татьяне Самойловой после ее успеха в фильме «Летят журавли» в Голливуде предлагали четырехлетний контракт на 5 млн. долларов. Руководство не дало ей разрешения на этот контракт». **(Там же)**

[9] «На фестивале в Канне, где мне довелось быть членом жюри, демонстрировался фильм Эмиля Лотяну «Мой ласковый и нежный зверь», очень большое впечатление произвела на всех исполнительница главной роли, молодая актриса Галина Беляева. Однако, несмотря на это, приз за лучшее исполнение женской роли был присужден другой актрисе, и решающее значение имело то, что Беляевой не было на фестивале». **(Там же)**

[10] Там же.

[11] Там же.

[12] Там же.

декабрь

61

В прокат выходит фильм Александра Сокурова «Скорбное бесчувствие»*. Картина настолько необычна, так отличается от привычного кинематографа, что невольно вызывает почти шоковую реакцию. Фильму и в дальнейшем суждено остаться самым непонятым произведением режиссера

Жанр фильма определен его создателями как «Фантазия по мотивам пьесы **Бернарда Шоу** «Дом, где разбиваются сердца» – фантазия поистине безудержная. Пьеса **Шоу** написана во время Первой мировой войны и является, по словам самого драматурга, портретом «культурной, праздной Европы перед войной». Портрет этот выдержан в сатирических тонах, довольно сильно окрашенных абсурдизмом. Пьесе было предпослано предисловие, где в описании праздной предвоенной Европы одним из главных был мотив безумия. Этот мотив проступает и в репликах персонажей пьесы, однако **Юрием Арабовым** и **Александром Сокуровым** он усилен чрезвычайно. Это безумие культурной Европы накануне катастрофы является самой ясной и легко читаемой мотивировкой тех событий, которые происходят в фильме.
При адаптации пьесы авторы фильма вообще резко ослабили связность сюжета. В тех же местах, где сюжет излагается достаточно «логично», режиссер прибегает к специальным приемам, усложняющим понимание этой логики. Ткань интриги разрывается и документальными фрагментами. Перед нами исключительно сложная работа по сознательному разрушению фабулы. Интрига распадается на осколки, тщательно выкладываемые в новую мозаику, но выкладываемые так, что между кусочками смальты остаются большие зазоры, необходимые авторам для того, чтобы строить сюжет не линейно, но ассоциативно. Текст **Шоу** трансформируется в сторону «вертикальной», ассоциативной конструкции.
Создатели фильма вводят в него множество разветвленных мотивов, укорененных в культуре и читаемых через богатую сеть ассоциаций. Действие фильма строится не как цепочка событий, но как поток мнемонических импульсов, отсылающих нас к широкому слою культуры, являющемуся необходимым комментарием к происходящему. Нагромождение эксцентричных нелепостей постепенно проясняется и кристаллизуется в сложный стереоскопический текст. Литературный подтекст лежит почти за каждой экстравагантностью. Комедия абсурда становится пародийным фарсом намеков, цитат, ассоциаций и взаимосвязей.
Подобная структура позволяет не только значительно расширить актуальность пьесы **Шоу**, но и втянуть в размышление о судьбах «культурной Европы» кануна катастрофы огромный слой той самой культуры, которая была ею порождена и отчасти повинна

Скорбное бесчувствие

в ее крахе. Подтексты вводятся **Сокуровым** и **Арабовым** в фильм язвительно и чрезвычайно пародийно. Фильм в какой-то степени может прочитываться как тотальная самопародия выродившейся и беспомощной перед лицом действительности культуры, ощущающей свою собственную инфантильность.

Стержневым символом всего фильма является дом-корабль. В это странное сооружение включены различные архитектурные стили, принадлежащие разным эпохам – от средневековой крепости до особняка модерн. Особенно значим, разумеется, фасад, напоминающий одновременно и корму старого брига, и знаменитый второй Гетеанум **Рудольфа Штайнера**, – храм антропософского движения.

Итак, корабль – храм, при этом храм эклектической искусственной религии, соединяющей в себе, как и само здание, фрагменты различных религий. Корабль – Англия (аналогия, на которой особенно настаивал **Шоу**) или шире – вся «культурная, праздная Европа». Но это и корабль-ковчег, столь же эклектичный, сколь и Ноев ковчег, собирающий в себя «всякой твари по паре» (кстати, сам ковчег неожиданно мелькает на берегу реки).

Жители дома-корабля, герои фильма, пребывают в «вечном настоящем», как бы не замечая сокрушительного движения истории за окнами собственного дома. Даже беспрерывные взрывы у дома остаются здесь незамеченными. Но это смехотворное игнорирование истории, увы, не может спасти от ее всесокрушающей поступи. Хроникальный слой тоже как будто существует автономно, не соприкасаясь со слоем игровым, – кошмары мировой войны, африканские и индийские эпизоды никак не сцеплены с интригой фильма. В хронике постоянно возникает снимающий ее оператор, так что хроникальная реальность дается нам как кино (неслучайно она подвергнута изобразительной деформации – анаморфической растяжке). **Сокуров** так строит свой фильм, что это кино оказывается гораздо реальней жизни в игровом слое. Обычные отношения «кино в кино» здесь сознательно перевернуты и запутаны, так что подчеркнутая разобщенность слоев, в сущности, оказывается мнимой.

Сокуров создал в высшей степени оригинальное и сложное произведение, имеющее к тому же обманчивую внешность. Если не стараться проникнуть в полифоническую его структуру, легко счесть фильм шокирующим, грубым, комикующим и даже претенциозным. Общая проблематика *Скорбного бесчувствия* – критика безумного и оскверняющего потребительства в области культуры, потребительства трагического перед лицом исторической катастрофы, которой оно не может противопоставить подлинные ценности, ничего, кроме жадного самопожирания, своеобразного каннибализма (тема каннибализма ясно проступает в финальном пиршестве). Культура может быть как средством гипноза и усыпления сознания, так и фактором его пробуждения, активизации. В этом контексте сам фильм **Сокурова** всей своей сложной структурой противостоит потребительскому отношению к кино. Он требует к себе чрезвычайно вдумчивого отношения, подлинно интеллектуальных усилий и знаний. Культура не может потребляться в гурманской расслабленности «бесчувствия» – она требует от человека работы и активного сотворчества. Таков, возможно, главный итог фильма **Сокурова**.

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

контекст

политика, общество

январь, 1

Предприятия получают право выхода на внешний рынок

1 21 отраслевое министерство и ведомство, а также более 70 крупных предприятий и организаций, входящих в состав министерств и ведомств, получают право самостоятельно проводить прямые импортные и экспортные операции, а также кооперировать свою деятельность с иностранными фирмами как на территории СССР, так и за рубежом. Приобретение современного оборудования и технологий — важнейший пункт задуманной **Горбачевым** программы модернизации и ускорения. Однако даже для того, чтобы достичь уровня импорта оборудования 1985 г., нужно увеличить внешний долг на 25 млрд. долларов, а для реализации программы требуется, по крайней мере, 50 млрд. долларов. Получить такие займы на Западе нереально. Нужны обходные решения, одним из которых и становится данная реформа. Предполагается, что продукция предприятий, использующих западные высокие технологии и нашу дешевую рабочую силу, будет гораздо более конкурентоспособной, чем советская (несравнимо менее качественная) или западная (несравнимо более дорогая). Одновременно СССР заявляет о готовности присоединиться к Международному валютному фонду, а также к Общему соглашению по тарифам и торговле. СЭВ начинает переговоры об установлении деловых отношений с ЕЭС, а советский национальный банк впервые в истории подписывает совместное соглашение с западными банками (в данном случае — по еврокредиту). 13 января выходит Указ Президиума ВС СССР[1], который, в частности, освобождает СП от уплаты налога на прибыль в течение первых двух лет деятельности. Однако эти многообещающие начинания губит непоследовательность и половинчатость решений. Министры и директора предприятий, получив возможность вступать в деловые контакты с иностранными фирмами, по-прежнему будут действовать в системе государственного планирования. Кроме того, предписывается кооперироваться в основном с предприятиями стран социалистической ориентации. Экономическая интеграция с ними априори не может дать желаемых результатов и диктуется, скорее, политическими, нежели экономическими соображениями. Бюрократическая машина не даст делу сдвинуться с места. Реформа сведется к бесконечному обмену делегациями и кипе протоколов о намерениях.

январь, 27

Начинается январский Пленум ЦК КПСС

2 Решение провести Пленум ЦК по вопросам кадровой политики партии было принято еще осенью 1986 г. Уже тогда было очевидно, что ни радикальные кадровые чистки, ни попытки экономических преобразований не приносят ощутимых результатов. «Вроде бы никто не против, все «за», но ничего не меняется», — позже напишет об этом времени **Горбачев**[2]. Сроки Пленума дважды переносятся; подготовка к нему идет долго и трудно. Увесистый том материалов по кадровой политике, представленный Отделом организационно-партийной работы под кураторством **Егора Лигачева**, не устраивает генсека. **Горбачев** вместе с помощниками разрабатывает основные положения своего доклада, названного «О перестройке и кадровой политике партии». Работа над докладом превращается в обсуждение кардинальных проблем реформирования политического строя. Впервые проговариваются механизмы перехода от формальной к действительной выборности руководящих органов партии и первых секретарей партийных комитетов. Предложение о распространении тайного голосования и альтернативности на выборах первых руководителей является в полном смысле слова революционным. 19 января доклад обсуждается на Политбюро. Вопреки опасениям **Горбачева**, основные положения доклада не вызывают возражений. Одобрен проект Закона о государственном предприятии. Провозглашена выборность руководителей предприятий, введено положение о конкурсном характере их подбора и утверждения. Утверждена необходимость альтернативности выборов в местные Советы и Верховный Совет. Пленум соглашается

Егор Лигачев

Леонид Бельский, Виктор Потапов «Перестройка — продолжение дела октября». Плакат

с высказанными в докладе оценками причин кризиса, в котором оказалась страна на рубеже 1960-х – 1970-х гг., высказывается в поддержку предложения о проведении Всесоюзной партийной конференции, поддерживает идею демократизации партии. Правда, в постановлении Пленума необходимость демократизации партийной системы сформулирована более чем абстрактно. Ни о замене открытого голосования тайным, ни о введении альтернативности на выборах руководящих партийных работников нигде не сказано впрямую. Однако уже с этого момента партаппарат начинает чувствовать реальную угрозу. Уже на этом Пленуме впервые выплескивается недовольство политикой **Горбачева**, в частности гласностью. Дискуссию на эту тему открывает **Иван Полозков** в самом начале прений: «Остро вскрываются наши болячки. Но как бы при этом душу не опустошить!.. Метод отрицания в отражении действительности стал чуть ли не единственным, а надо же утверждать идеалы!». По мнению ближайшего окружения **Горбачева**, именно с этого времени «единодушное одобрение» со стороны партаппарата по отношению к политике **Горбачева** сменяется настороженностью и тревогой.[3]

январь

Наводнение в Грузии

3 Небывалое наводнение в Грузии. Проливные дожди растопили снежные массы, что привело к резкому увеличению уровня воды в реках. Затоплены значительные территории в Сачхерском, Самтредском, Цхакасском, Махарадзевском районах. Прервана подача электроэнергии, водой разрушены около 2000 жилых зданий и предприятий, размыты железнодорожные пути, снесено около 200 мостов. По официальным данным, 6 200 человек эвакуированы, 20 погибли. Ущерб, нанесенный стихийным бедствием, составляет 15 млн. рублей. В это же время в Сванетии горными лавинами разрушены десятки сел. Около ста погибших или пропавших без вести. Создается правительственная комиссия по ликвидации последствий стихийного бедствия.

февраль, 2

Власти намереваются освободить из мест заключения 140 диссидентов

4 Председатель КГБ СССР **Виктор Чебриков** и Генеральный прокурор СССР **Александр Рекунков** направляют в ЦК КПСС записку «О практике применения статей 70, 190 и 142 Уголовного кодекса РСФСР...». В записке приводятся данные о том, что на 15 января 1987 г. число осужденных по вышеуказанным статьям (антисоветская агитация и пропаганда; распространение заведомо ложных измышлений, порочащих СССР) составляет 238 человек. Сообщается, что среди «этой категории лиц», в соответствии с декабрьским Постановлением ЦК, «организованы необходимые работы». Под последними подразумеваются длительные беседы следователей с заключенными с целью получения от них если не признания своей вины и обещания «больше так не делать», то хотя бы просьб о помиловании. Подобные прошения являются обязательным условием освобождения. Против этой практики решительно возражает **Андрей Сахаров**, резонно напоминающий властям, что подобная процедура абсолютно неправомерна, когда речь идет о реабилитации невинно осужденных. В феврале из тюрем и лагерей освобождено 140 политических диссидентов. Среди первых освобожденных – **Сергей Григорьянц**, **Иосиф Бегун**, **Лев Тимофеев**, **Татьяна Великанова** и др. Через несколько лет член Политбюро ЦК и Председатель КГБ СССР **Владимир Крючков**, сменивший на этом посту **Чебрикова**, сообщит в интервью газете «Известия» о том, что в 1960-е – 1970-е гг. по статьям 70 и 190 всего было осуждено 7250 человек[4]. Их официальная реабилитация частично произойдет лишь после выхода соответствующего Закона в 1991 г.

февраль, 14

Принято Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР

5 Творческие союзы появились в СССР после знаменитого Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.[5] Тогда это Постановление покончило с существовавшей в 1920-е гг. системой более или менее независимых от государства и друг от друга творческих группировок. Решение ЦК ликвидировало свободную дискуссию между деятелями искусства, поставив художников под знамена единого творческого метода («социалистический

Наводнение в Грузии

«Об улучшении условий деятельности творческих союзов»

реализм») и объединив их на общей идеологической платформе («партийность» и «народность» искусства). Подобная «национализация» искусства как будто предполагала некий общественный договор, заключенный на взаимовыгодных началах: государственные (и немалые) дотации в обмен на лояльность режиму и обслуживание его идеологии. Однако особенность «договора» заключалась в том, что ни о какой возможности выбора для другой стороны речь никогда не шла. Принцип «кто не с нами, тот против нас» действовал безоговорочно, и в случае творческих союзов примерно с теми же последствиями, что и при другом насильственном «объединении» – коллективизации. Так, один за другим в СССР возникли Союз композиторов (1932), Союз писателей (1934), Союз художников (1957), Союз кинематографистов (1965) и др. Руководство творческих союзов выступало в роли посредников между художниками и властью, неукоснительно соблюдая интересы последней: казня и милуя от ее имени, распределяя блага и расставляя по ранжиру. Несмотря на преобладающие мрачные тона в истории советских творческих союзов (доносы, соучастие в «чистках», коллективные травли и т. д.) художники ценили свои Союзы и боялись остаться за их пределами: помимо прочего, это грозило в лучшем случае профессиональным и социальным аутсайдерством. В эпоху перестройки власть по-прежнему нуждается в творческой интеллигенции, которая теперь своим авторитетом должна поддержать реформы и интеллектуально их обеспечить. Ей не только дозволено, но и в некотором смысле даже предписано быть «свободной». Страхом и прессингом теперь ее не удержать, и нынешнее партийное Постановление есть не что иное, как применение «пряника» вместо «кнута». Творческим союзам обещаны огромные средства: Постановление предписывает осуществить капитальный ремонт зданий, им принадлежащих, строительство жилья для их членов, увеличение мощностей и расширение деятельности целого ряда издательств, студий, художественных комбинатов и т. д. и т. п. И это Постановление, и россыпи иных «пряников» не возымеют должной ответной реакции: отношения **Горбачева** с творческой интеллигенцией оставляют желать лучшего, а со временем взаимное раздражение будет лишь нарастать.

февраль, 14

Форум «За безъядерный мир...»

6 В Москве открывается международный Форум «За безъядерный мир, за выживание человечества». В нем принимают участие гости из 80 стран – ученые, врачи, политики, общественные и религиозные деятели, представители творческой интеллигенции. Среди гостей Форума писатели **Фридрих Дюрренматт** и **Макс Фриш**; звезды мирового кино **Грегори Пек**, **Ханна Шигула**, **Марчелло Мастроянни**, **Питер Устинов**. Каждому из участников выделена машина с шофером и переводчиком. Заключительный аккорд Форума – торжественный прием в Кремле, проникновенная речь **Горбачева**. Хозяева и гости остаются чрезвычайно довольны друг другом: демонстрация мирных инициатив (со стороны советского правительства) и доброжелательной поддержки нового курса (со стороны мировой прогрессивной общественности) удается вполне. Главным событием Форума становится участие в нем **Андрея Сахарова** – это первое публичное появление выдающегося ученого и правозащитника. Он выступает трижды: приветствуя курс на демократизацию и либерализацию общества, призывает Запад поддержать **Горбачева**, его реформы внутри страны и мирные инициативы во внешней политике.

март, 1

В Ленинграде арестован Артурас Сакалаускас. «Дедовщина» в армии становится одной из главных тем в СМИ

7 На поиски дезертира **Артураса Сакалаускаса**, обвиненного «в умышленном убийстве восьми человек, хищении оружия, боеприпасов, их незаконном хранении, краже личного имущества и уклонении от военной службы», ушло 4 дня. С 27 февраля его фотографии мелькали на телеэкране и не сходили с газетных полос. При аресте он не оказывает сопротивления. Как установит следствие, не выдержав унижений, которым подвергали его старослужащие, **Сакалаускас** украл из сейфа оружие и расстрелял обидчиков. Дело **Сакалаускаса** вызовет волну студенческих акций с требованием немедленного его

Михаил Горбачев встречается с участниками международного Форума «За безъядерный мир...»

освобождения, серию публикаций и дискуссий в теле- и радиоэфире. Практика «дедовщины», неуставных отношений между «дедами» («черпаками», «слонами») и «салагами» («шнурками»), сложившаяся еще в 1960-е гг., когда армия переняла зековские порядки и понятия, впервые будет открыто обсуждаться в отечественной прессе. Военное руководство, всегда отрицавшее существование «дедовщины», не растеряется: для «дедовщины» срочно будет найдена удобная причина — ее запишут в реестр атавизмов «застоя», который должен уйти сам собой с перестройкой социальной жизни. **Сакалаускас** после более чем трех лет различных психиатрических экспертиз будет признан психически невменяемым и отправлен в Литву на принудительное лечение. Через два года адвокат **Сакалаускаса** публично заявит, что психический недуг был вызван психотропными веществами, якобы вводимыми его подзащитному в «Матросской тишине». История **Сакалаускаса** послужит сюжетной основой для документального фильма **Саулюса Бержиниса** *Кирпичный флаг* и игровой картины **Александра Рогожкина** *Караул*.

март, 16

Массовый протест против сноса гостиницы «Англетер» в Ленинграде. Митинг на Исаакиевской площади продолжается трое суток

8 Организатором акции выступает ленинградская группа «Спасение» (защита исторических памятников); у ее лидеров, **Алексея Ковалева** и **Сергея Васильева**, есть все основания рассчитывать на успех. Во-первых, имеются прецеденты: полгода назад группа «Спасение» отстояла предназначенный к сносу дом Дельвига в Ленинграде. Во-вторых, случай «Англетера» — особый: именно здесь, в этой гостинице, в 1927 г. покончил с собой великий русский поэт **Сергей Есенин**. Этот факт придает аргументам пикетчиков дополнительную убедительность. И, наконец, снос «Англетера» санкционирован ГИОПом в обход Министерства культуры, что означает противозаконность всего предприятия. В пикете на Исаакиевской площади, по оценкам организаторов, участвует не менее 20 тыс. человек. Местные власти не воспринимают митингующих как серьезную общественную силу и особо не церемонятся. На третьи сутки демонстрантов разгоняют, а зачинщиков — арестовывают. Действия ленинградской администрации вызовут недовольство в центре. Само событие получит широкий общественный резонанс, группа «Спасение» — популярность в массах и поддержку прессы.[6] «Англетер» снесут, но в 1987 — 1988 гг. активистам группы удастся добиться отмены 20 решений Ленинградского горисполкома по сносу различных исторических зданий. Движение в защиту исторических памятников до конца 1980-х гг. будет оставаться одним из самых заметных явлений общественной жизни. В ближайшее время аналогичные общественные организации появятся в различных регионах России: «ЭРА», «Петербург», «Новый мир», «Невская битва» — в Ленинграде; «Отчизна» — в Златоусте; «Возрождение» — в Калининграде; «Возвращение» — в Твери; «Ратобор» — в Свердловской области; «Туган Як» — в Казани.

март, 28

В Москву с официальным визитом приезжает премьер-министр Великобритании Маргарет Тэтчер

9 Известно, что **Михаилу Горбачеву** удалось произвести самое благоприятное впечатление на **Маргарет Тэтчер** уже при первом знакомстве, в декабре 1984 г., во время его визита в Великобританию. Именно тогда началась история их «полемической дружбы» — взаимного расположения при полном несовпадении убеждений. **Тэтчер**, несомненно, повлияла на восприятие **Горбачева** западными лидерами — в частности, ее неожиданными отзывами о советском генсеке был в свое время весьма заинтригован **Рональд Рейган**. Официальная цель ее нынешнего визита — представление западноевропейских интересов в диалоге между сверхдержавами. Но этот первый за 12 лет визит премьер-министра Великобритании в Москву важен и сам по себе — как знаковое событие. **Горбачеву** предложена «западная» модель отношений — установление личных контактов и человеческого доверия между лидерами как условие успешности переговоров. Многочасовые споры об идеологии и экономике во время пребывания **Тэтчер** в Москве оказывают на **Горбачева** существенное влияние — хотя он не спешит в этом признаваться и, тем более, не спешит претворять в жизнь достаточно жесткие рекомендации «Железной

Михаил Горбачев, Маргарет Тэтчер

Снос гостиницы «Англетер». Ленинград

Леди». Убежденная сторонница фридменовского монетаризма, она, впервые применив его на практике, добилась значительного экономического роста Великобритании после многолетнего кризиса. Несмотря на высокий уровень безработицы и стойкую антипатию со стороны интеллектуалов, аристократии, чиновничества, она останется у власти в течение 11,5 лет (с 1979 г.). При **Тэтчер** правительство перестало выступать в роли заложника профсоюзов, ей удалось оздоровить финансы ценой отказа от концепции «государства всеобщего благоденствия». Резюмируя итоги своего правления, она скажет, что благодаря непопулярным реформам английское общество прошло путь «от состояния полностью зависимого иждивенца до уверенного в своем будущем предпринимателя; от традиционного «подайте-мне-пожалуйста» до нации «сделаем-все-сами». Опыт «тэтчеризма» будет впоследствии востребован российскими реформаторами. А пока **Тэтчер** становится одним из самых популярных политических персонажей в СССР – здесь ей симпатизируют гораздо больше, чем на родине.

апрель, 15

Открывается XX съезд ВЛКСМ

10 В Москве проходит очередной съезд ВЛКСМ. Союз коммунистической молодежи, созданный в 1918 г., уже в 1970-е гг. представлял собой организацию столь же массовую, сколь и бессмысленную. По сути, ее идеология и деятельность давно уже обрели характер чистейшей фикции: неизменными оставались лишь ритуалы да строгая обязательность вступления для каждого жителя страны, перешагнувшего подростковый возрастной рубеж. Если в Коммунистическую партию можно было вступить лишь гражданам с незапятнанной биографией и прошедшим тщательную проверку, то в комсомоле состояли практически все старшие школьники, студенты и молодые рабочие в возрасте от 14 до 27 лет. В 1987 г. ВЛКСМ насчитывает около 36 млн. человек. Почти 5000 делегатов съезда привычно приветствуют руководителей КПСС, почтивших своим вниманием форум. Выступления делегатов и гостей отличаются от предыдущих съездов разве что несколько большей критичностью, но она несравнима с той, что уже демонстрирует КПСС. Событием не становится также и принятие нового Устава. Несмотря на то, что в него внесено около 100 изменений, суть и основные положения остаются прежними. На бумаге комсомол по-прежнему считает себя передовым отрядом советской молодежи, руководствуется партийными директивами. Однако в реальности молодые, амбициозные лидеры ВЛКСМ на закате социализма уже не станут довольствоваться ролью статистов партийной бюрократии. Создаваемые ими т. н. «молодежные центры», «фонды», «ассоциации» разнообразного профиля быстро превратятся в коммерческие организации, а их руководители – едва ли не в первых «бизнесменов». Из этой среды выйдет немало политических деятелей и представителей бизнес-элиты современной России.

май, 6

Демонстрация «Памяти» в Москве. С демонстрантами встречается Борис Ельцин

11 На Советской площади в Москве, у здания Моссовета, проходит демонстрация общества «Память». Демонстрантов более 400, у них заготовлены транспаранты: «Долой саботажников перестройки!», «Прекратить работы на Поклонной горе!», «Требуем встречи с М. С. Горбачевым и Б. Н. Ельциным!», «Статус – историко-патриотическому объединению «Память»!». Участников демонстрации приглашают в зал Моссовета, где с ними встречаются первый секретарь МГК КПСС **Борис Ельцин** и председатель Московского совета **Валерий Сайкин**. **Ельцин** сообщает собравшимся, что работы по возведению монументального «Комплекса Победы» на Поклонной горе остановлены до тех пор, пока не появятся новые, более интересные проекты памятника. Лозунг по поводу саботажников перестройки не вызывает у него ни малейших возражений; что же касается требования предоставить официальный статус «Памяти», здесь «нужно подумать». Идеологи этого общества, по мнению **Ельцина**, хоть ими и «движет чувство патриотизма, любви к Родине», все же «не во всем правы в своих посылках и выводах». Позднее **Ельцин** будет не раз оправдываться перед либеральной общественностью за эту благостную

XX съезд ВЛКСМ

встречу: он объяснит свое решение встретиться с «Памятью» желанием утвердить новый (демократический) стиль руководства. Этот эпизод насторожит самых ярых сторонников главного оппонента **Горбачева**, но – ненадолго. Аргументы **Ельцина** в конце концов будут сочтены убедительными. Демарши «Памяти» (в частности, скандальный цикл «вечеров-встреч» в ЦДХ) будут происходить в течение всего года, будоража общественное мнение и сея панику. Смесь коммунистической идеологии с мистицизмом и черносотенным шовинизмом, зловещая атрибутика и милитаристский стиль «чернорубашечников», марширующих по улицам, вызовут к жизни одну из самых распространенных интеллигентских фобий ранней перестройки: многочисленные рифмы между Москвой середины 1980-х и Германией начала 1930-х гг.

май, 14

Премьер-министр Франции Жак Ширак прибывает в Москву с официальным трехдневным визитом

12 На западноевропейском направлении внешней политики Москвы Франция занимает особое положение. Оно объясняется очень сильными позициями французских социалистов и коммунистов, левизной и пацифизмом интеллектуальной элиты. От эпохи **Шарля де Голля** Франция унаследовала антиамериканизм и претензию на роль посредника в конфликте двух сверхдержав. Именно в эту страну **Горбачев** совершил первый зарубежный визит в статусе генсека и тогда же начал говорить о концепции «общеевропейского дома», который должен быть построен на принципах доверия и безопасности. С 1981 г. президент Франции – **Франсуа Миттеран**, социалист, прагматик, искусный дипломат, умеющий договориться и с коммунистами, и с правыми. Он знаком с **Горбачевым** с 1985 г., явно симпатизирует ему лично, уже нанес в 1986 г. ответный визит в СССР, разделяет опасения Москвы по поводу СОИ. После Рейкьявика **Горбачев** на закрытом заседании Политбюро предложил активизировать западноевропейские контакты и в тактических целях воспользоваться разногласиями в НАТО: союзники упрекали американского президента одновременно и за упрямое отстаивание программы «звездных войн», и за переговоры с Москвой через голову европейцев. Но Париж не оправдал надежд **Горбачева**. Напротив, при первых признаках сближения Москвы с Вашингтоном советско-французские «образцовые» отношения ухудшились: во Франции скептически комментировали начало обсуждения проблемы «евроракет» и отказывались говорить о сокращении собственных ядерных сил. Жесткая позиция Франции становится предметом переговоров **Горбачева с Жаком Шираком**, который после победы правых на парламентских выборах 1986 г. стал премьер-министром. Его официальному визиту в Москву предшествовал ряд резких статей в советской прессе, критиковавших позиции Франции в вопросах разоружения. **Горбачеву** не удается убедить собеседника и получить дополнительный европейский козырь для переговоров с **Рональдом Рейганом**. **Ширак** отказывается возлагать цветы к мавзолею Ленина и приглашает на завтрак во французском посольстве 14 советских диссидентов. Перед отъездом премьер Франции встречается с **Андреем Сахаровым**.

май, 23

Прекращено глушение радиостанции «Голос Америки». Позже радиоприемники на всей территории Советского Союза смогут без помех принимать все радиостанции мира

13 Глушение зарубежных радиостанций, осуществляющих вещание на СССР, началось после специального Постановления Совета Министров от 19 апреля 1949 г. Глушение привело к стремительному увеличению объемов «враждебного вещания» – если в конце 1940-х гг. оно составляло примерно 2-3 часа в день, то к концу 1950-х гг. велось уже круглосуточно, по многим программам, и его общая продолжительность достигала 120 часов в день. На борьбу с «радиоинтервенцией» вплоть до середины 1980-х гг. уходили миллиардные средства – технические мощности «глушилок» и объемы их финансирования в несколько раз превышали затраты и мощности владельцев зарубежных радиостанций, ведущих антисоветскую пропаганду. КГБ СССР неоднократно информировал руководство страны о неэффективности метода «заглушения»[7] и предлагал иные меры: сокращение производства коротковолновых приемников, повышение художественного уровня советского

ПОГОВОРИМ НА РАВНЫХ

Беседа Бориса Ельцина с членами объединения «Память»

«Поговорим на равных». «МН», 17 мая

Общество «Память»

радиовещания и телевидения. Однако несмотря на все «Кабачки 13 стульев», «С добрым утром!», КВНы и прочие маленькие радости радиослушателей и телезрителей, потребность в информации и желание узнать альтернативную точку зрения на происходящие события неизбежно приводили к тому, что прослушивание «вражьих голосов» становилось повседневным занятием у все более широких слоев населения. В 1987 г. «заглушение» прекращается по ряду причин: во-первых, на него более нет средств; во-вторых (и в главных), в нем более нет смысла: кажется, что советские СМИ по смелости и критичности дадут фору любой иностранной радиостанции.

май, 28

На Красной площади, вблизи Кремля, совершает посадку легкомоторный спортивный самолет, пилотируемый 19-летним гражданином ФРГ Матиасом Рустом. За этим курьезом следует широкомасштабная кадровая «чистка» в армии

14 Гражданин ФРГ девятнадцатилетний **Матиас Руст** нарушает воздушное пространство СССР: он пролетает 640 километров от Хельсинки до Москвы на легкомоторном спортивном самолете и, не замеченный ПВО, приземляется на Красной площади. 30 мая состоится внеочередное заседание Политбюро, посвященное этому одновременно и курьезному, и весьма серьезному эпизоду, продемонстрировавшему истинное положение дел с противовоздушной обороной в Советском Союзе. Событие становится удобным поводом для **Горбачева** «укрепить руководство Министерством обороны СССР» — иными словами, устранить нынешнего министра обороны, с которым у генсека за последнее время слишком часто возникают разногласия (и по афганской проблеме, и по концепции разоружения). Активизируется уже начавшаяся «чистка» генералитета. Начинается судебное расследование по делу самого нарушителя. Мировая общественность будет внимательно следить за развитием событий: проявит ли советский руководитель милосердие и снисходительность к нелепому демаршу юного представителя западного мира, или продемонстрирует жесткую позицию? В сентябре Верховный суд СССР приговорит **Руста** к 4 годам лишения свободы в ИТК общего режима по статьям 84 УК РСФСР (нарушение правил международных полетов), 83 (нелегальное пересечение государственной границы) и 206 (злостное хулиганство). КГБ даст официальную оценку событию: полет **Руста** — это не провокация западных спецслужб, а выходка психически неуравновешенного юноши. В августе 1988 г. согласно Постановлению Президиума Верховного Совета СССР **Руста** досрочно освободят из Лефортовской тюрьмы и выдворят за пределы СССР.

июнь, 8

Комиссия по гуманитарным проблемам и правам человека объявляет о своем намерении защищать верующих

15 В «Литературной газете» **Федор Бурлацкий** пишет о том, что возглавляемая им Комиссия «выступила с инициативой, обратившись к правительству, о помиловании всех заключенных, отбывающих наказание за преступления, связанные с отправлением религиозных обрядов».[8] Репрессии против православия и иных конфессий (уничтожение храмов, конфискация церковных ценностей, аресты и расстрелы священников и активных прихожан) прекратились лишь с началом Великой Отечественной войны. В 1943 г. после встречи **Сталина** с оставшимися в живых иерархами Православной Церкви начался этап сотрудничества советской власти с церковью. Деятельность Православной и некоторых других церквей в СССР была легализована, но в строгих рамках. Новые отношения предусматривали, что Церковь будет находиться под неусыпным контролем власти, прежде всего со стороны КГБ, а также уплату своеобразной «дани» (большая часть «пожертвований» в Советский фонд мира делалась Православной Церковью). 11 сентября группа христиан различных вероисповеданий обратится к **Горбачеву** с открытым письмом, в котором будет идти речь о необходимости «поставить на всенародное обсуждение вопрос о положении христианской церкви в СССР и о внесении изменений в законодательство о религии и культах». По данным «Бюллетеня христианской общественности» на 9 сентября 1987 г., в заключении по религиозным мотивам находятся 292 человека: 100 баптистов, 33 мусульманина, 36 пятидесятников, 26 кришнаитов, 24 иеговиста, 25 православных христиан, 16 униатов, 14 католиков, 12 адвентистов, 3 иудея, 2 лютеранина, 2 прихожанина Армяно-Григорианской церкви, 1 проповедующий йогу

Самолет Матиаса Руста на Красной площади

Матиас Руст

и 6 неконфессиональных верующих. В судебной практике применяется ст. 227 УК, позволяющая осуждать за «деятельность, проводимую под видом проповедования религиозных вероучений, исполнения религиозных обрядов, сопряженную с причинением вреда здоровью граждан, с побуждением граждан к отказу от общественной деятельности и исполнения гражданских обязанностей». Так же, как и в случае с политическими диссидентами, осужденные по религиозным мотивам будут помилованы, но не реабилитированы.

июнь, 14

Попытки латвийских правозащитников провести митинг в День национального траура приводят к первому открытому конфликту с властями

16 Возникшая в июле 1986 г. латвийская группа «Хельсинки-86» призывает провозгласить 14 июня Днем национального траура. 36 лет назад из прибалтийских государств началась депортация «классово чуждых элементов» — не только членов патриотических организаций, но и зажиточных крестьян, предпринимателей, интеллигентов. Накануне войны борьба с врагами по классу соединилась с великодержавной политикой очищения только что оккупированной области от «ненадежных» слоев населения. В 1940-х – 1950-х гг. яростное сопротивление советизации не оставляло сомнений в том, что ни латыши, ни эстонцы, ни литовцы не забыли 14 июня 1941 г. Латвийская группа «Хельсинки-86» с самого начала открыто декларировала свою главную цель — независимость Латвии. Об этом почти впрямую говорилось и в одном из первых документов группы — письме к Генеральному секретарю ЦК КПСС **Михаилу Горбачеву**. Но пока речь идет только об исторической памяти, о трагических страницах истории — на окраине империи берут на вооружение пафос центра, и как будто процессы сходны... Тактика кажется беспроигрышной, однако со стороны республиканских властей ответ на мирную массовую акцию настолько же агрессивен, насколько и неэффективен. День национального траура пытаются превратить в день народных гуляний и спортивных празднеств. С 11 утра перекрывается главная магистраль города, на ней устраиваются велогонки; у памятника Свободы выступает ансамбль народных танцев. Две тысячи человек, собравшихся для того, чтобы почтить память погибших, ожидает милицейский кордон. Попытки провести траурный митинг с возложением цветов приводят к аресту 11 человек. Это первый открытый конфликт прибалтийских патриотов с властями.

июнь, 25

Делегацию крымских татар принимает в ЦК КПСС Петр Демичев

17 Крымские татары остаются единственным из репрессированных народов, автономия которых не была восстановлена при **Хрущеве**. Декрет о создании Крымской АССР был подписан в 1921 г. **Лениным**. «Отец народов», у которого был свой взгляд на национальную политику, в 1944 г. лишил крымских татар не только автономии, но и исторической родины. 18 мая 420 тысяч обвиненных в «измене Родине» крымских татар в течение ночи были погружены в товарные вагоны и отправлены на спецпоселения в восточные районы СССР. Прибывшие приписывались к заводам и шахтам, им запрещался выезд с места жительства, бегство каралось длительным сроком. Поскольку приговор был вынесен не отдельным лицам, а нации в целом, по окончании войны туда же выслали и демобилизовавшихся из армии. Крымскотатарский язык оказался под запретом, в Крыму уничтожили мечети и мусульманские кладбища. Исправляя «ошибки периода культа личности», 28 апреля 1956 г. Президиум Верховного Совета СССР издал секретный Указ, согласно которому с депортированных народов был снят режим спецпоселения. Однако обвинения в измене Родине Указ с крымских татар не снимал, а потому запрет на возвращение в Крым оставался в силе. «Оттепельные» полумеры послужили толчком к крымскотатарскому движению за возвращение на историческую родину. Ежегодно, 22 апреля (в день рождения **Ленина**, подписавшего декрет о создании Крымской автономии) и 18 мая (в день депортации из Крыма), стали проходить митинги и выступления крымских татар. В сентябре 1967 г. власти были вынуждены реабилитировать «граждан татарской национальности, ранее проживавших в Крыму» и формально разрешить им селиться на исторической родине. Однако на практике им чинили препятствия — крымских татар

Демонстрация крымских татар

Митинг в Прибалтике

не прописывали, не принимали на работу, их детей — в детские сады и школы, нотариальные конторы отказывали им в оформлении документов на покупку домов. В 1967 — 1979 гг. в Крыму смогли прописаться около 15 тысяч человек, что составляло менее 2% крымских татар.[9] Сближение крымских татар с правозащитниками вызвало усиление репрессий. В 1969 г. были арестованы выступавшие в защиту прав крымских татар московские диссиденты и лидер крымскотатарского движения **Мустафа Джемилев**. Последний вместе с **Ильей Габаем** был осужден за «клевету на советский строй» и приговорен к трем годам лагерей. В 1970-е гг. состоялось более 50 судебных процессов, на которых были осуждены свыше 200 активистов национального движения. Многолетние и регулярные протесты крымских татар в ЦК КПСС оставляли без внимания. В 1980 г. ООН выразила озабоченность проблемой крымских татар. Но все это не имело никакого результата. Допустить поселение крымских татар в непосредственной близости от Турции советские власти не собирались. Перестройка не внесла корректив в отношении крымских татар. Встреча в ЦК оказывается безрезультатной. 6 июля крымские татары проведут сидячую демонстрацию на Красной площади.

июнь, 25

Июньский Пленум ЦК КПСС: перелома в экономике не произошло. Осознана необходимость радикальной экономической реформы

18 Первая половина 1987 г. отмечена спадом производства — об этом красноречиво свидетельствуют цифры. Пленум ЦК КПСС фактически признает, что импульс, полученный экономикой в 1985 г., оказался слишком слабым. Перелома в экономике не произошло. Поэтому в «Основных положениях коренной перестройки управления экономикой», принятых на Пленуме, формулируется необходимость радикальной реформы управления хозяйством. Предполагается постепенный отказ от административных методов и переход на экономическую модель управления. Главным звеном в экономике объявляется предприятие — чтобы заинтересовать его в результатах труда, отменяется приоритетность показателей «вала». Отныне на место жесткого плана приходит меньший по объему госзаказ. Оставшуюся продукцию предприятие имеет право реализовывать по своему усмотрению. Взамен централизованного распределения ресурсов разрешается оптовая торговля, самофинансирование и хозрасчет. Однако уже ближайшие месяцы покажут, что объявленные меры или не работают (нет условий для быстрой организации рынка), или малоэффективны. Вместо ожидаемого преодоления кризиса, эти (и другие) «спасательные» меры приведут к его эскалации.

июль, 28

Суд над чернобыльцами

19 В Чернобыле завершается закрытый суд над руководящими работниками ЧАЭС. Им предъявлено обвинение в преступной халатности: не обеспечена надлежащая подготовка к экспериментам, проводившимся на реакторе № 4. Журналисты допущены лишь на первое и последнее заседания суда. Бывший директор ЧАЭС **Виктор Брюханов**, главный инженер **Николай Фомин** и его зам. **Анатолий Дятлов** приговорены к 10 годам лишения свободы. В зале суда взяты под стражу начальник второго реакторного цеха **Александр Коваленко** (к трем годам), бывший государственный инспектор Госатомэнергонадзора СССР **Юрий Лаушкин** (к двум годам). Их обвиняют в сокрытии систематических нарушений технологического регламента, которые привели к аварии на АЭС, и предоставлении ложной информации об уровне радиации после взрыва. Роль в катастрофе Министерства машиностроения и атомной энергетики, а также партийного руководства республики до сих пор не выявлена. Многие специалисты убеждены, что на скамье подсудимых оказываются, как всегда, «стрелочники».

август, 10

Освящена часовня Ксении Блаженной

20 Освящение часовни совершено в день памяти Иконы Смоленской Божьей Матери митрополитом Ленинградским и Новгородским **Алексием**, который в 1990 г. станет Святейшим Патриархом Московским и всея Руси. **Ксению Григорьеву**, обретшую блаженство юродивой после неожиданной смерти супруга, почитали как чудотворицу и пророчицу еще

Суд над руководителями Чернобыльской АЭС

Часовня Ксении Блаженной. Ленинград

на Смоленском кладбище в Ленинграде

при жизни. После ее смерти (около 1794 – 1806 гг.) могила на Смоленском кладбище стала местом паломничества страждущих, которые по горсти уносили с собой землю с могильного холма. В 1830-е гг. на пожертвования паломников и горожан над могилой **Ксении** была выстроена каменная часовня с дубовым иконостасом. В 1902 г. возвели новую каменную часовню в русско-византийском стиле. После революции ее закрыли и обнесли глухим забором, но и на нем тут же начали появляться обращенные к **Ксении** просьбы о помощи. Все попытки прекратить паломничество (в 1940 – 1947 гг. часовня была закрыта, в 1960 г. – отдана под скульптурную мастерскую) оказались безуспешными. В 1977 г. Русской Зарубежной Церковью **Ксения** была причислена к лику святых. В 1983 г. власти передали часовню Русской Православной Церкви. В июне 1987 г. была завершена ее реставрация. В 1988 г. на Поместном соборе **Ксения** будет канонизирована Русской Православной Церковью. Часовня на Смоленском кладбище станет местом массового паломничества.

август, 13

Дальнейшая либерализация выездов за границу

21 В МИДе проводится брифинг для иностранных журналистов, посвященный новой «Инструкции о браках советских граждан с иностранцами» и «Дополнениям к положению о въезде и выезде из СССР». Отныне на ПМЖ за рубежом можно выехать независимо от количества родственников, остающихся в СССР (раньше, если большинство близких родственников проживало в СССР, это было невозможно). Кроме того, советские граждане могут выезжать за границу столько раз, сколько им нужно (до 1987г. – 1 раз в год). С 1 января 1987 г. упрощен порядок выезда по туристическим путевкам в некоторые социалистические страны: теперь не надо решений парткомов и месткомов, достаточно справки с места работы и медицинского свидетельства. По сути, на этом прекращает свое существование «железный занавес».

август, 23

Прибалтика отмечает годовщину «Пакта Молотова-Риббентропа». В Вильнюсе, Таллине и Риге проходят многотысячные митинги

22 Годовщина подписания советско-германского «Договора о ненападении» (вошедшего в историю как «Пакт Молотова-Риббентропа») отмечается в столицах прибалтийских республик митингами и демонстрациями. В них принимают участие около 14 тыс. человек. Основные требования демонстрантов – самоопределение прибалтийских народов и опубликование в СССР «секретного дополнительного протокола» советско-германского соглашения от 23 августа 1939 г., в котором **Сталин** и **Гитлер** поделили Восточную Европу. В соответствии с этим протоколом Германия уступала Советскому Союзу Финляндию, Эстонию, Латвию и большую часть Литвы. Протокол устанавливал раздел Польши, согласно которому к СССР отходили земли Западной Белоруссии и Западной Украины, а также Бессарабия (ранее принадлежавшая Румынии). После Второй мировой войны текст секретного протокола стал известен на Западе, однако советское руководство утверждало, что документ сфальсифицирован. В случае подтверждения аутентичности протокола им пришлось бы признать, что территориальные приобретения 1940 г. явились не следствием «воссоединения», а были тривиальной оккупацией, то есть нарушением норм международного права. Именно поэтому **Горбачев** резко выступает против публикации документа и признания его подлинности[10]. Только 24 декабря 1989 г., когда Съезд народных депутатов СССР примет решение «О политической и правовой оценке советско-германского договора о ненападении 1939 года», существование секретного протокола будет признано официально. Прибалтийские республики получат важный аргумент в борьбе за выход из СССР. В 1992 г. подлинники протокола, хранящиеся в секретном архиве Политбюро, будут опубликованы.

август, 28

Уголовный кодекс СССР дополнен статьей,

23 «Железный занавес» как будто надежно ограждал страну от эпидемии, начавшейся в конце 1970-х гг. и охватившей к 1987 г. более ста стран. Тем не менее, научная работа по исследованию вируса, открытого в начале 1980-х гг. **Люком Монтанье** и **Робертом Галло**, велась в Институте иммунологии Минздрава СССР с 1984 г. В ноябре 1986 г. была

Демонстрация за свободу выезда из СССР. Москва

предусматривающей наказание для носителей вируса СПИДа, передавших заражение, — срок заключения до 8 лет

выпущена первая в СССР партия тест-наборов для диагностики СПИДа. Долгое время считается, что для широкого распространения СПИДа «у нас социальных условий нет», ведь основные носители вируса — гомосексуалисты, проститутки и наркоманы — в нашей стране, как известно, не проживают. Официальная статистика остается благостной: в январе 1987 г. Минздрав сообщил, что в СССР выявлено всего 13 заболевших СПИДом, 12 из них — иностранцы, немедленно высланные на родину. В феврале того же года МИД довел до сведения иностранных журналистов, что зарегистрирован 21 случай заболевания — 20 иностранцев и одна советская девочка, заразившаяся при использовании грязного шприца. Ко времени введения в УК СССР статьи для распространителей вируса в мире выявлено не менее 10 миллионов инфицированных и 55 тысяч заболевших СПИДом, число последних удваивается каждые 10 месяцев. Советское руководство борется с угрозой привычными средствами: пополнением Уголовного кодекса новой статьей. Но на всю страну действует единственная лаборатория анонимного обследования на СПИД, открывшаяся в Москве в марте 1987 г. Лишь через год-два аналогичные лаборатории появятся в региональных центрах. Однако даже их не удастся снабдить необходимым количеством тест-наборов и одноразовых шприцов. О рядовых поликлиниках и больницах, особенно сельских, говорить не приходится. Не лучше обстоят дела и с качественными импортными презервативами. В конце 1988 г. будет обнародована новая статистика: СПИДом заражены 102 человека, 80 из них — иностранцы. После заражения детей в больницах Элисты, Волгограда, Ставрополя и Ростова-на-Дону в 1989 г. общество охватит массовый психоз: многие будут требовать полной изоляции больных и инфицированных СПИДом.

сентябрь

Создана историко-просветительская группа «Мемориал»

24 В 1987 г. в СССР начинают появляться негосударственные организации: всевозможные ассоциации, союзы, клубы, общества. Возникает понятие «неформальное объединение»: сюда относят и рокеров, и брэйкеров, и экологов, и кинематографистов-параллельщиков, и людей, объединившихся по политическим убеждениям. «Неформалам», по специальному распоряжению ЦК, дана зеленая улица — считается, что это одно из проявлений общественной активности, которое нужно поощрять и приветствовать. В одном из таких клубов, «Демократическая перестройка», создается историко-просветительская секция. Именно эта секция, вскоре выделившаяся в самостоятельную организацию, и называет себя группой «Мемориал». Одной из своих задач группа объявляет установление памятника жертвам сталинских репрессий. В Москве, Ленинграде и других городах организован сбор подписей. «Мемориал», который на первых порах возглавят **Андрей Сахаров** и **Юрий Афанасьев**, **Сергей Ковалев** и **Алесь Адамович**, станет прообразом первой демократической партии. В 1988 г. идея памятника будет поддержана **Горбачевым** на XIX партконференции.

сентябрь, 28

Создана Комиссия по реабилитации

25 Процесс реабилитации жертв политических репрессий начался сразу же после смерти **Сталина**, однако на первых порах он затронул преимущественно репрессированных родственников, близких, друзей и знакомых партийных руководителей. Созданные в 1954 г. Центральная и республиканские комиссии по пересмотру дел осужденных по политическим статьям осуществляли реабилитацию, сообразуясь с «генеральной линией»: переквалифицируя в большинстве случаев политические статьи на должностные и даже бытовые, дабы свести официальную статистику жертв режима к минимуму. Пересмотр дел участников партийных оппозиций (т. н. «антипартийных заговоров») вообще не проводился, реабилитировались в основном лица, обвиненные в шпионаже, вредительстве и т. п. После XX съезда комиссиям было предписано завершить работу к 1 октября 1956 г. Однако поток дел репрессированных не иссякал. К 1965 г. деятельность комиссий, успевших реабилитировать около 4 млн. человек, была тихо

Центр обследования на СПИД. Москва

свернута. Ныне созданная Комиссия «по дополнительному изучению материалов, связанных с репрессиями, имевшими место в период 30 – 40-х и начала 50-х годов» должна продолжить дело, начатое при **Хрущеве** и прерванное брежневским правлением. Возглавляет комиссию **Михаил Соломенцев**, в ее состав входят: **Виктор Чебриков**, **Александр Яковлев**, **Петр Демичев**, **Анатолий Лукьянов**, **Георгий Разумовский**, **Валерий Болдин**, **Георгий Смирнов**. 11 октября 1988 г. комиссию возглавит **Александр Яковлев**, а в ее состав будут дополнительно включены **Вадим Медведев**, **Борис Пуго** и **Владимир Крючков**. Уже в самом названии Комиссии сформулированы четкие границы ее деятельности: «необоснованными» пока считаются лишь политические репрессии времен сталинского террора. Получив доступ к секретным архивам, Комиссия установит, что подпись **Вячеслава Молотова** стоит на 373 списках (43 569 человек, приговоренных к расстрелу), **Иосифа Сталина** – на 361 списке (41 391 человек), **Андрея Жданова** – на 175 (20 985 человек), **Лазаря Кагановича** – на 189 (19 110 человек), **Климента Ворошилова** – на 186 (18 474 человека). В 1990 г. согласно Указу **Михаила Горбачева** «О восстановлении прав всех жертв политических репрессий 20 – 50-х годов» станет возможным рассмотрение дел репрессированных за годы красного террора и Гражданской войны. К моменту распада СССР удастся реабилитировать более 2 млн. человек, после чего деятельность Комиссии будет приостановлена до 1992 г. 2 декабря 1992 г. **Борис Ельцин** подпишет Указ «Об образовании при Президенте Российской Федерации Комиссии по реабилитации жертв политических репрессий». Комиссия, которую, как и прежде, возглавит **Александр Яковлев**, наконец-то сможет действовать безо всяких ограничений – рассмотрению теперь будут подлежать дела репрессированных за все годы советской власти. К 2000 г. будет реабилитировано более 4,5 млн. человек, не менее 500 тыс. дел еще предстоит рассмотреть. Даже по примерным подсчетам, жертвами политических репрессий в СССР стали около 32 миллионов человек.

октябрь, 18

Митинг протеста в Нагорном Карабахе

26 Начинается очередной виток затяжного социально-этнического конфликта в Нагорном Карабахе – накануне районные власти, не имея на то законных оснований, распорядились передать часть земли армянской деревни Чардахлу в пользу соседней азербайджанской. Директор местного совхоза отказался выполнить это распоряжение, за что был уволен с должности. Жители деревни выражают свой протест, собравшись на митинг. Их главный лозунг: «Нахичевань и Карабах – неотъемлемая часть Армении!». Нагорный Карабах – небольшая область (4,5 тыс. кв. км.), населенная преимущественно армянами (около 90% в начале XX в.). К России она была присоединена в 1805 г., с 1867 г. существовала как Елизаветпольская губерния, одна из пяти в Закавказье. После установления советской власти 5 июля 1921 г. Карабах был передан в состав Азербайджана. В дальнейшем армяне Нагорного Карабаха неоднократно ходатайствовали перед Москвой о присоединении Карабаха к Армянской ССР, но положительного ответа так и не получили. Никто еще не догадывается о том, что проблема Карабаха вскоре будет одной из главных и неразрешимых. Мирный октябрьский митинг – это лишь самое начало трагической карабахской эпопеи: впереди резня в Сумгаите, погромы в Баку, изгнание азербайджан из Армении, армян – из Азербайджана. Впереди одна из самых кровопролитных войн времен перестройки и гласности.

октябрь, 21

Октябрьский Пленум. Горбачев представляет тезисы доклада к 70-летнему юбилею

27 На повестке дня Пленума – обсуждение тезисов юбилейного доклада: когда речь идет об идеологии, **Михаилу Горбачеву** все еще нужно формальное одобрение ЦК. Доклад является решительным шагом в дальнейшей десталинизации и переосмыслении основных этапов истории КПСС. Кризис в партии нарастает, а потому у генсека и команды его спичрайтеров есть все основания опасаться вспышки недовольства. Однако кадровые перестановки и собственное положение являются для партноменклатуры вопросом куда

Борис Ельцин

Михаил Горбачев

революции. Первый публичный конфликт Горбачева и Ельцина

более насущным, нежели дела давно минувших дней: обсуждение доклада проходит мирно, без возражений. Выступление **Бориса Ельцина** является полной неожиданностью для собравшихся, в том числе и для самого **Горбачева. Ельцин** говорит «не по делу»: оставив в стороне доклад, юбилей революции и трактовку истории, он обрушивается на высшее руководство, обвиняя последнее в непоследовательности и медлительности. Перестройка буксует, считает **Ельцин**, по вине Генерального секретаря и его ближайшего окружения; руководство преступно теряет время и то и дело сдает позиции по самым принципиальным вопросам. Участники Пленума, поначалу ошеломленные столь неожиданным поворотом событий, довольно быстро приходят в себя. Выпад московского секретаря вызывает раздражение: на голову **Ельцина** обрушиваются одно за другим гневные выступления. Это уже не первая «проработка». В августе **Ельцин** выслушал немало критики в свой адрес, представив на Политбюро предложения о правилах проведения в Москве митингов и демонстраций. Собственно, после этого он и позвонил **Горбачеву** в Крым с просьбой об отставке, а 12 сентября направил соответствующее письмо. Несмотря на достигнутую между ними договоренность (ждать и не поднимать вопрос, пока не придет время), **Ельцин** все же решается на открытый конфликт. **Горбачев** не простит своему выдвиженцу не только обвинений в создании «нового культа» и выпада против **Раисы Максимовны** (получившего впоследствии особое одобрение народа), но прежде всего самого прецедента, который не без оснований считает опасным в сложившейся ситуации. Партийной элите подан пример публичной критики генсека и открытого противостояния. Этот пример не будет оставлен без внимания: пока еще **Ельцина** шельмуют за наглость и нарушение партийной этики. Вскоре подобные инциденты станут обычной практикой — как для консерваторов, так и для радикалов.

октябрь, 23

При Московском ГУВД создан первый отряд милиции особого назначения (ОМОН)

28 В УВД не скрывают, что новое подразделение создается прежде всего для усмирения митингующих и демонстрантов, количество которых с каждым днем возрастает. До сих пор разгоном неугодных властям акций и подавлением массовых беспорядков занимались не имеющие соответствующей подготовки сотрудники милиции и армия. Теперь это станет делом специально обученных людей в бронежилетах, с резиновыми дубинками и щитами (сначала пластиковыми, позже — металлическими). ОМОН создают на базе патрульно-постовой службы, основной функцией которой была охрана общественного порядка при проведении массовых мероприятий (концертов, матчей, праздничных демонстраций). В течение года аналогичные отряды появятся в Ленинграде и столицах союзных республик, а к началу 1990-х гг. — во всех областных и краевых центрах. В дальнейшем ОМОН все чаще станет привлекаться для выполнения спецопераций в очагах межнациональных и военных конфликтов (Нагорный Карабах, Фергана, Чечня). Постепенно деятельность отрядов особого назначения перестанет отличаться от работы спецназа, ориентированного на боевые операции.

ноябрь, 7

Доклад Горбачева к 70-летию Октября

29 **Михаил Горбачев** делает доклад на торжественном заседании, посвященном 70-летию Октябрьской революции. Доклад занимает 120 страниц печатного текста и само его название симптоматично: «Октябрь и перестройка: революция продолжается». Впервые за многие годы **Горбачев** открыто говорит о внутрипартийной борьбе после смерти **Ленина**. При этом не клеймит оппозицию **Сталину** и критикует «вождя народов» за коллективизацию («принудительную»), индустриализацию («форсированную») и политические репрессии. В докладе формулируется новый взгляд на прошлое КПСС, содержится призыв изучать родную историю без прикрас и умолчаний. Несмотря на все ту же традиционную лексику и «не всю правду», речь **Горбачева** становится эпохальной: фактически, именно она отменяет сталинский «Краткий курс...», по которому до сих пор страна изучает свою новейшую историю.

Демонстрация в честь 70-летия Октября

ОМОН

ноябрь, 11

Борис Ельцин уходит в отставку

30 Пленум Московского горкома партии, на котором, по решению **Горбачева**, рассматривается «дело Ельцина», стилистически и по сути напоминает партийную «проработку» сталинской эпохи. Итоги предрешены. Все, что накопилось у московских партийцев за последний, весьма нелегкий для них год – недовольство по поводу утраченных привилегий, обиды от бесконечных разносов и выговоров, страх оказаться на улице и неуверенность в завтрашнем дне – они выплескивают на голову своего врага и мучителя. В финале собравшиеся решают удовлетворить просьбу **Ельцина** об отставке. С **Горбачевым** еще до заседания обговорены дальнейшие перспективы: после отпуска и лечения **Ельцин** должен стать первым заместителем Госстроя СССР в ранге министра. Несмотря на то, что он остается кандидатом в члены Политбюро и секретарем ЦК, по сути это означает конец карьеры и уход из большой политики. С этого момента начинается стремительный рост популярности **Ельцина**. Он теряет высокую должность, но обретает титул «народного заступника», пострадавшего за свои убеждения. На XIX партконференции **Ельцин** раскается и потребует политической реабилитации. Не получив ее, он уже почти официально возглавит политическую оппозицию **Горбачеву**.

декабрь, 7

Визит Горбачева в Вашингтон

31 Первый визит советского генсека в США после многолетнего перерыва (в последний раз Вашингтон посетил **Брежнев** в 1973 г.). Основная цель – подписание Договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности (РСД). Предварительные переговоры шли в течение всего года; их ход был осложнен обострившимися противоречиями между позициями **Горбачева** и Министерства обороны. После отставки министра обороны **Сергея Соколова** у **Горбачева** частично развязаны руки. Осенью **Эдуард Шеварднадзе** и **Джордж Шульц** обменялись визитами, обговаривая детали Договора. 8 декабря **Рейган** и **Горбачев** подписывают его в Вашингтоне. Впервые за всю историю разоружения стороны реально ликвидируют пусть и небольшой (примерно 5% всех боеголовок), но целый класс ядерного оружия. Это событие становится серьезным внешнеполитическим успехом **Горбачева** (демилитаризация страны – неизбежное условие проведения экономических реформ). Американская общественность встречает советского руководителя в высшей степени дружелюбно, западные газеты пишут об общественном «опьянении детантом». До президентских выборов в США остается меньше года. Потенциальный кандидат от республиканцев вице-президент **Джордж Буш** по окончании визита провожает **Горбачева** в аэропорт. С этой «беседы в автомобиле» начинаются приятельские отношения **Горбачева** с **Бушем**, которые будут развиваться, когда последний станет президентом.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (4, 5, 11, 13, 14, 27, 29, 30),
Аркадий БЛЮМБАУМ (16, 22, 24), Наталья БОЧКАРЕВА (9, 12, 31),
Инна ВАСИЛЬЕВА (1, 2), Игорь ЛУКОЯНОВ (10, 18, 26),
Максим МЕДВЕДЕВ (7, 8, 17, 20, 23, 28),
Надежда САШИНА (3, 6, 15, 19, 21, 25)

резюме

1987 г. – начало социально-экономического кризиса. Объявленная **Горбачевым** кадровая революция внутри партии (январский Пленум) вызывает тревогу и беспокойство в рядах правящей элиты. От прежнего сонного единодушия не остается и следа. Пока шло закручивание гаек на уровне министерств и ведомств, в промышленности и сельском хозяйстве, науке и технике – аппарат одобрял и приветствовал: все это шло в русле андроповской политики, работало на идею сильной власти и укрепления дисциплины, то есть было близко и понятно сердцу каждого. Критика эпохи «застоя» также не вызывала возражений – во-первых, критиковать и валить все на предшественника стало уже своеобразной традицией для советской процедуры престолонаследия; во-вторых, бедственное во всех смыслах положение, в котором оказалась страна к середине 1980-х гг., трудно было оспаривать и невозможно более отрицать. Однако едва **Горбачев** замахнулся на святая святых брежневской политики – принцип «стабильности партийных кадров» – в среде этих самых «кадров» постепенно рождается глухое и ожесточенное сопротивление. Появляется «мнение», что «Горбачев заходит слишком далеко». Оно высказывается (пока еще шепотком) и по поводу идеологических новшеств (пересмотр истории КПСС в докладе к юбилею Революции), и в связи с потачками вчерашним диссидентам и радикальным демократам (освобождение из лагерей осужденных по политическим статьям, разрешение проводить митинги и демонстрации), и относительно выходящей из берегов «гласности» (растабуирование одна за другой запретных тем в СМИ, огромное число публикаций о трагических страницах советской истории).
Недовольны **Горбачевым** и на противоположном фланге: здесь его обвиняют в излишней медлительности и непоследовательности, в неумеренном увлечении искусством компромисса и лавирования. Скандал с **Борисом Ельциным** и его отставка в ноябре положат начало не только открытому конфликту между будущими соперниками за власть, но и более не скрываемому расколу внутри партии.
Первые шаги экономической реформы (закон о государственном предприятии, хозрасчет и самофинансирование, решения июньского Пленума) также не приводят к желаемым результатам: растет бюджетный

дефицит, снижаются объемы производства, извечная «продовольственная» проблема по-прежнему стоит на повестке дня. Ни приспособленная к нуждам новой идеологии сталинская идея госконтроля за производством, ни попытка внедрить на предприятиях новые технологии, ни сильная «социальная политика» (раздача садовых и огородных участков, разворачивание жилищного строительства) не работают — система сопротивляется реформам на всех уровнях.

Команда **Горбачева** понимает, что не может решить задачи — как международные, так и внутренние, — ничего по существу не меняя, и демагогически обращается к народу с призывом бороться против косного начальства. Попыткой подключить массы к реформам являются также и законы об индивидуальной трудовой деятельности, законы о кооперативах и о государственном предприятии (последний разрешает выборы директоров, в том числе и беспартийных). Однако в условиях, когда государственные структуры недостаточно эффективны, чиновничество коррумпировано, а социалистическая идеология не пользуется авторитетом, сочетание плана и рынка — в духе Китая, Вьетнама и нэповской России — оказывается губительным: плановая экономика стремительно разрушается, о рыночной пока и речи быть не может.

В условиях мирового падения цен на энергоносители страна все больше нуждается во внешних кредитах, а руководство — в PR-акциях как для внешней, так и для внутренней пропаганды. Отсюда — небывало возросшая активность **Горбачева** в общении с внешним миром. Здесь его популярность растет не по дням, а по часам; возникает своеобразный «культ Горби» — на мировую общественность по-прежнему самое благотворное впечатление производит его обаяние, артистизм, умение шутить и улыбаться — качества, слишком неожиданные и необычные для советского руководителя. Его находят «sexy» и «attractive», не забывая по достоинству оценить и собственно политические способности: умение добиваться своего как во внутренней, так и во внешней политике, что несомненно выдает в нем харизматического лидера.

Население шестой части света пока же, напротив, умеряет свои восторги. Нужды нет, что постепенно снимаются бюрократические препоны для поездок за рубеж. Что резко смягчается цензура. Что открываются шлюзы гласности: после эпохи «застоя» разрешается обсуждать «ошибки» коллективизации и сталинских репрессий. Что развернута кампания амнистирования политзаключенных. Для обывателя все же важнее то обстоятельство, что он теряет уверенность в завтрашнем дне; что пополняется список дефицитных товаров; что ассортимент продуктов питания сокращается с каждым днем.

Горбачев теряет поддержку внутри партии и за ее пределами. Даже интеллигенция, получившая в эпоху его правления неограниченные свободы и привилегии, накапливает свой счет обид и претензий. Внутри нее происходит не менее жестокий раскол. Казавшаяся в 1987 г. сенсационной легализация русского национализма и диссидентства, с одной стороны, стимулирует возникновение двух основных альтернатив, которыми живут нынешние российские политики, с другой же — актуализирует полуторавековой спор западников и славянофилов. Эта неплодотворная дискуссия, как покажет время, не ответит на вопросы, которые по-настоящему важны для России в преддверии развала советской империи. Но пока **Горбачев** отчаянно пытается взять под контроль процессы, которые объективно развиваются уже без него.

Любовь АРКУС, Лев ЛУРЬЕ

гуманитарные науки и самосознание общества

январь

В Латвии выходит первый номер журнала «Родник»

1 Журнал «Родник» создается как русская версия латвийского литературного журнала «Avots» («Родник»), публиковавшего местных молодых поэтов, прозаиков, театральных критиков и музыковедов. Однако к концу 1987 г. станет очевидно, что в «русскоязычной копии» нет никакой необходимости, и «Родник» перейдет на вольные хлеба – т. е. в самостоятельную жизнь. Редакцию составят три человека: **Андрей Левкин** (общее руководство, отдел литературы), **Елена Лисицына** (визуальное искусство, театр, музыка), **Павел Жуков** («общество», архивные публикации). Постоянным художником «Родника» станет **Евгений Шитов**. Большая часть журнала будет посвящена т. н. «второй культуре» России, благодаря чему «Родник» быстро приобретет популярность в среде либеральной интеллигенции, прежде всего – вне Латвии (в 1991 г. подписка на журнал за пределами республики достигнет 55 тыс. экземпляров). Именно в «Роднике» впервые напечатают таких ярких авторов молодого и среднего поколения как **Александр Башлачев**, **Дмитрий Волчек**, **Эргали Гер**, **Александр Горнон**, **Аркадий Драгомощенко**, **Зиновий Зиник**, **Виктор Кривулин**, **Владимир Кучерявкин**, **Игорь Померанцев**, **Олег Охапкин**, **Алексей Парщиков**, **Ольга Хрусталева**, **Елена Шварц**, **Владимир Шинкарев**, **Татьяна Щербина**, а также львовских **Игоря Клеха**, **Григория Комского**, **Игоря Подольчака**. В числе значимых достижений «Родника» – первые публикации стихотворений **Елены Фанайловой**, прозы **Андрея Сергеева** (рассказов и «Альбома для марок»), **Милорада Павича** («Хазарский словарь»), **Владимира Сорокина** («На охоте» и фрагмент «Нормы»). В условиях новой монополии (диктата пусть разнополюсной, но все же именно шестидесятнической и никакой иной гуманитарной мысли и соответствующей литературы) «Родник» станет единственным изданием, предоставляющим печатные площади людям другого поколения – т. н. «семидесятникам» и «восьмидесятникам», не столь политизированным, свободным от риторики своего времени. Очевидно, что идеология журнала строится на понятиях «вне» и «вопреки» общепринятому. Очевидно, что исчезновение этого «общепринятого» неизбежно поставит под сомнение его самоценность и интерес к нему со стороны аудитории. В 1993 г., после распада СССР, в эпоху стихийного, бесконтрольного плюрализма, журнал прекратит свое существование.

январь, 11

«Московские новости» публикуют текст Юрия Афанасьева «Энергия исторического знания»

2 «МН» печатают выдержки из выступления на ученом совете нового ректора Московского государственного историко-архивного института **Юрия Афанасьева**. Выступление направлено главным образом против положения в историографии в эпоху **Брежнева**: состояние исторической науки объявляется застойным, ее инструментарий – никуда не годным. Главный объект критики – история КПСС и Октября. Особенно достается учебникам по истории партии, предмету обязательному во всех высших учебных заведениях, и среди прочего – способам критической презентации последних текстов **Ленина**. Вскоре «МН» опубликуют ответ четырех историков КПСС[1], зав. кафедрами различных институтов. Авторы защищают советскую историографию со вполне ортодоксальных позиций, клеймят уничтоженных **Сталиным** «оппозиционеров». Историки особо подчеркивают, что перестройка – это прежде всего «созидание», а не разрушение (имеется в виду нежелательность ревизии, пересмотра основных идеологических конструктов). В ответе **Афанасьева**[2], напечатанном чуть далее, появляется метафора «оттепели» («революционную энергию и надежду народа нельзя держать в морозильнике») и недвусмысленно утверждается, что «перестройка» это в том числе и «разрушение» негодного, отжившего». Догматы ленинизма под сомнение пока еще не ставятся.

ЭНЕРГИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО

Юрий АФАНАСЬЕВ

Доктор исторических наук, профессор Юрий Афанасьев стал недавно ректором Московского Государственного историко-архивного института. Выдержки из его выступления на ученом совете, которые мы публикуем, дают, как нам кажется, представление о проблемах, стоящих сегодня перед историками — исследователями и преподавателями

НУЖНЫ УМ И ТАЛАНТ

Журнал «Родник»

Юрий Афанасьев. «Энергия исторического». «Московские новости», 11 января

март, 9

Партбюро математико-механического факультета ЛГУ не рекомендует к переизбранию профессора кафедры гидроаэромеханики Рэма Баранцева

3 Предыстория события такова. В 1981 г. физик **Рэм Баранцев** организовал на своей кафедре междисциплинарный семинар по проблемам созданной им науки – семиодинамики. До 1983 г., впрочем, на этот семинар никто и внимания не обращал. Но **Баранцев**, недооценивший значение печатного слова в стране всеобщей грамотности, составил сборник трудов своего семинара и пожелал напечатать его в издательстве ЛГУ. Издательство переслало междисциплинарный сборник на рецензию философам с кафедры диамата. Философы выяснили, что в сборнике ни разу не упоминаются **Маркс, Энгельс** и **Ленин**, зато обильно цитируются **Андрей Белый, Павел Флоренский, Юрий Лотман** и **Алексей Лосев**. В результате сборник не был допущен к печати, семинар распустили, а профессора **Баранцева** недвусмысленно предупредили, что лучше бы ему поискать другое место работы. **Баранцев** благородства университетского начальства не оценил и не только не подал заявление об уходе, но еще и добивался реабилитации. В андроповско-черненковское время с этим антимарксистом-семиодинамиком ничего сделать не могли. Новые гонения на **Баранцева** (непереизбрание его профессором кафедры) продолжаются в 1987 г. Завершится история хеппи-эндом: после двух статей в «Известиях»[3] профессора **Баранцева** никто не посмеет уволить, партком ЛГУ примет умеренно-покаянную резолюцию, в которой признает свои ошибки. Наибольший интерес здесь представляет то обстоятельство, что попытка университетского руководства взять реванш за прежнюю неудачу предпринимается не когда-нибудь, а в самый разгар демократизации и гласности. Раздражение против профессора **Баранцева** – нарушителя иерархий и конвенций как научных, так и общественных, – по-прежнему более чем естественно для научной среды, в полной мере сохранившей свой агрессивный консерватизм и искреннюю ненависть ко всему новому.

март, 11

Встреча ученых и писателей с руководством Государственной библиотеки им. Ленина. Стенограмму встречи публикует «Литературная газета»

4 Проблемы Ленинки были вынесены на обсуждение общественности той же «Литературной газетой» еще год назад – здесь появилась статья **Ольги Чайковской** о серьезном повреждении здания библиотеки[4]. В результате непродуманных действий при строительстве станции метро «Боровицкая» через все уникальное книгохранилище прошла трещина. Наиболее полное собрание отечественных произведений печати и самое большое в стране собрание иностранных книг и журналов оказалось под угрозой. Во второй статье того же года[5] **Чайковская** вышла за пределы темы аварийности здания: теперь речь о другом – о доступности фондов рядовому читателю и об умышленной неполноте каталогов. Именно эти темы обсуждаются на встрече ученых и писателей с руководством Государственной библиотеки им. Ленина. Впервые во всеуслышание говорится, что в крупнейшие библиотеки страны должен иметь право записаться любой человек и что «проблемы культурной политики в библиотеке не должны замещаться проблемами контроля над чтением и отсечением отдельных читательских категорий». Чиновники не могут прямо ответить наседающим на них интеллигентам, что все это верно для открытого общества; в закрытом же обществе культурная политика библиотеки как раз и заключается в «контроле» и «отсечении». Участники диалога не говорят об очевидном: попытки приспособить библиотечную систему к нуждам открытого информационного общества потребуют кардинальной реформы, к которой пока никто не готов.

апрель

В журнале «Новый мир» (№ 4) опубликовано эссе Владимира Набокова «Николай Гоголь»

5 Текст **Владимира Набокова** относится к лучшим образцам мировой литературной эссеистики. Всматриваясь в панораму двухвекового развития русской литературы, **Набоков** выносит оценки, руководствуясь личными пристрастиями, – для него принципиально, что собственные идеологические предпочтения нисколько не влияют на оценку литературных достоинств. Эта позиция, аргументированно и убедительно изложенная **Набоковым**, оказалась практически невостребованной читателями «Нового мира»: обращают внимание на небрежно-презрительное отношение к публицистам

Владимир Набоков

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

*

НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ *

Михайло Ломоносов, определяя свойства русского языка, отмечал дост
ество и «чистоту штиля». Столетия спустя Владимир Набоков с блеском
о. Письмо Набокова — это аристократически-изысканное письмо и по
особенно по языку.
о того, что Набоков был выдающимся поэтом и прозаиком, он был
энтомологом, морфологом и систематиком, и дело, кажется, не обошло
научная точность и даже система мышления оказали серьезное влия
ественное творчество.
дое слово его прозаических произведений с не меньшей точностью,
ком стихе, поставлено на свое собственное место, и его ни на сантимет
ть ни вправо, ни влево, тем более вверх или вниз, каждое взвешено
х весах, тех самых, от которых метрология требует повышенного по
шенной чувствительности и повышенной верности; каждое выбрано

Владимир Набоков. «Николай Гоголь». «Новый мир», № 4

революционно-демократического лагеря, на переоценку привычной иерархии литературных ценностей — словом, на все разногласия с официальной точкой зрения. Между тем, в статье подвергается отрицанию основополагающий принцип русской интеллигенции вообще — так называемая активная жизненная позиция художника. По **Набокову**, «писатель есть существо, у которого самая легкая этическая участь и самая трудная эстетическая». По сути дела, писатель отвечает лишь за порядок слов — только за это с него и спросится. Но зато уж — по высшей мерке. Принцип социальной безответственности писателя оказывается предельно далеким от умонастроений времен перестройки. **Набоков** один из немногих, кто понимал всю меру губительности для России девиза «писатель больше, чем писатель». Именно в этой части своих рассуждений он не услышан творческой интеллигенцией.

апрель

В журнале «Наука и жизнь» (№ 4) Гавриил Попов «с точки зрения экономиста» анализирует роман Александра Бека «Новое назначение». В политический словарь и публицистику прочно входит новый термин — «административно-командная система»

6 Литературные достоинства романа нисколько не интересуют доктора экономических наук и будущего мэра Москвы, и это весьма характерно для восприятия искусства в раннюю перестройку: собственно художественность текста принимается во внимание едва ли не в последнюю очередь, главное — «с нами или против нас». В романе, написанном в 1960-е гг., **Гавриил Попов** обнаруживает важнейшие «открытия» экономической и публицистической мысли середины 1980-х гг., пагубные последствия пренебрежения к «человеческому фактору», неизбежное отставание в научно-технической революции при административно-командной системе. Подтверждение и важный житейский пример для автора статьи — судьба героя романа Александра Онисимова. Ни добросовестность, ни энергичность, ни кристальная честность не имеют значения, если экономические правила игры изначально абсурдны. Любопытно, что **Попов** упускает из виду очень важное обстоятельство: в условиях войны государственные управленцы, подобные Онисимову, были на вес золота не только в СССР, но и в Германии, Англии и США. Фактически «административно-командная система» представляет собой кризисный режим, в который должна перейти любая экономика при соответствующих обстоятельствах. Другое дело, что при социализме кризисный режим продолжается непрерывно. Как бы там ни было, термин «административно-командная система» запущен в оборот и в течение нескольких лет послужит эффективным инструментом разоблачения и демонтажа социалистических принципов экономики.

май

В «Новом мире» (№ 5) публикуется небольшая статья кандидата экономических наук Л. Попковой «Где пышнее пироги?». В следующем номере «Новый мир» печатает статью Николая Шмелева «Авансы и долги». Экономическая мысль более не движется в унисон с партийной линией. Горбачев призывает экономистов и толстые журналы к порядку

7 Л. Попкова — псевдоним доктора экономических наук **Ларисы Пияшевой**, автора самого радикального выступления на экономическую тему в раннюю перестройку. В этой статье все не соответствует уже вполне сформировавшемуся жанру экономической публицистики — в отличие от привычных «кирпичей», занимающих треть журнального объема, эта лаконична (2 странички), без дальних предисловий, реверансов в сторону последних решений партии и ссылок на первоисточники. Более того, именно обоснованность этих ссылок на **Маркса** и **Ленина** автор и ставит под сомнение — решительно отказывая последним в роли «предтеч» нынешних реформ. Следом и без передышки под сомнение ставится и сама возможность реформирования социалистической системы, так как «социализм» и «рынок», а также «либеральный дух» — несовместимы. Необходимо выбирать, потому что третьего пути не существует, все попытки изобрести его могут лишь привести к эскалации кризиса. Еретическая статья немедленно раскритиковывается в ряде изданий как бездоказательная и клеветническая в отношении перестроечного курса партии и ленинского учения. Публицист и доктор экономических наук **Отто Лацис** призывает автора статьи отойти в сторону от «весел» и «не толкать под руку» гребцов перестройки. Опубликованная в следующем номере «Нового мира» статья **Николая Шмелева** «Авансы и долги» не столь радикальна, но на свой лад не менее оппозиционна по отношению к господствующей «линии». **Шмелев** предвидит, что путь реформ будет

Гавриил Попов

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭКОНОМИСТА

(О РОМАНЕ АЛЕКСАНДРА БЕКА «НОВОЕ НАЗНАЧЕНИЕ»)

Доктор экономических наук Г. ПОПОВ.

Гавриил Попов. «С точки зрения экономиста». «Наука и жизнь», № 4

отнюдь не таким благостным и безболезненным, как это представляется идеологам перестройки. На заседании Политбюро **Михаил Горбачев** не может скрыть досады и раздражения: «Определенные люди подбрасывают нам ценности, подсовывают идеи, которые ставят под сомнение наш социалистический выбор. И тут нельзя занимать аморфные позиции. И вот Сергей Павлович (**Залыгин** – ред.), я его очень уважаю. Но что получается: один за другим вылезают в его журнале то Попкова со своим «господством рынка», то другой (**Шмелев** – ред.), предлагающий нам безработицу. Критерий тут может быть только один: все, что укрепляет социализм, ко всему этому мы будем прислушиваться, и будем считаться. Но когда нам пытаются подсунуть вместо социализма – капитализм, буржуазную идеологию – это совсем другое. Так дело не пойдет». Но дело пойдет еще и не так. Жесткие выступления экономистов в «Новом мире» – первые ласточки необратимых перемен в отношениях **Горбачева** и либеральной интеллигенции.

май

«Вопросы философии» (№ 5) публикуют главу из книги Гастона Башляра «Поэтика пространства». Публикация не сопровождается предуведомлением, указывающим на ошибки и прегрешения буржуазного автора

8 **Гастон Башляр** – известный французский философ XX века, проделавший эволюцию от критического рационализма (труды по философии науки) до персонализма, провозглашающего, что для человека нет ничего важнее его личных проблем (вовлеченность в общечеловеческие проблемы рассматривается как форма малодушного ухода от актуальности любви, предательства и неминуемости собственной смерти). «Поэтика пространства» (в полном виде будет опубликована в 2000 г.[6]) посвящена возвеличиванию обыкновенного человеческого в противовес всем формам общественной одержимости. **Башляр** говорит об экзистенциалах – универсальных человеческих событиях, не зависящих от превратностей личной биографии. Каждый из нас несет в себе идею Дома, в которой присутствует и таинственный страшноватый подвал, и заманчивый чердак, где хранятся диковинные вещи, и куст жасмина в саду, прямо под окном. Не важно, если в конкретной биографии, в силу какой-то случайности, не было такого дома – он узнается в любом предъявленном произведении искусства. Причем узнавание как раз и окажется критерием подлинности произведения. Публикация в «Вопросах философии» опережает свое время как минимум на 10 лет: ведь на дворе эпоха сиюминутной актуальности. Однако в этом же году в издательстве «Прогресс» выйдет книга **Башляра** «Новый рационализм».

июнь

«Надо ли нас бояться?» – в дискуссию о десталинизации включаются вчерашние диссиденты-самиздатчики. Журнал «Век XX и мир» (№ 6) публикует беседу Михаила Гефтера и Глеба Павловского

9 В журнале «Век XX и мир» печатается беседа опального историка, диссидента **Михаила Гефтера** (это имя впервые с 1971 г. появляется в подцензурной печати) с его учеником и сотрудником по разгромленному в 1979 г. самиздатскому журналу «Поиски» **Глебом Павловским** (недавно вернувшимся из ссылки прямиком в заместители главного редактора «Века XX и мира»). Беседа называется «Надо ли нас бояться?» (позднее она будет переиздана под заголовком «Сталин умер вчера»[7]). Публикация, предваренная вступительным словом историка **Юрия Афанасьева**, маркирует важный этап идеологии перестройки – в открытую общественную полемику включаются вчерашние диссиденты. Покуда это только диссиденты-марксисты, демократические социалисты, такие как **Гефтер**. Но именно друг и ученик **Гефтера Павловский** напечатает в «Веке XX и мире» статью **Александра Солженицына** «Жить не по лжи»[8], чем положит начало прорыву информационной блокады вокруг идеологического врага № 1. В 1987 г. **Гефтер** и **Павловский** обсуждают проблемы десталинизации и – шире – проблемы отношения к революционному прошлому страны и ее реформистскому настоящему. Название, придуманное **Павловским**, лукаво и двуадресно. «Надо ли нас бояться?» – вопрос к западному миру: «мы» в этом случае – сверхдержава, вступившая в эпоху реформ. «Надо ли нас бояться?» – вопрос к партийной власти, «разрешившей» гласность: «мы» в этом случае – это диссиденты, включающиеся в открытую политику и публицистику. «Двуадресность», двусмысленность ощутима и в самой беседе. **Гефтер**, 1918 г. рождения, бывший руководитель пионерии Крыма, солдат Великой Отечественной, кавалер Ордена Солдатской Славы,

Николай Шмелев

ПУБЛИЦИСТИКА

НИКОЛАЙ ШМЕЛЕВ

АВАНСЫ И ДОЛГИ

Николай Шмелев. «Авансы и долги». «Новый мир», № 6

советский историк, диссидент, вышедший из КПСС в 1982 г., призывает увидеть в **Сталине** наследника **Ленина** и не бояться «вступать в диалог»: «Да, — говорит **Гефтер**, — и на равных, и без всякой бессмысленной и оскорбительной снисходительности, без извинений и поклонов позорно запоздалой «реабилитации». (...) И со Сталиным рандеву? Вопрос жизни для нас — принять его в свой круг, разговорить его (...). Может быть, он и есть для нас предмет мысли — несмотря на то что именно это — способность к независимой мысли, сомнению, без которого нет истины, — он вытравлял из нас и настолько преуспел в этом, что и сегодня мы чаще мычим, полагая, что думаем вслух». С его стороны этот призыв означает все же несколько иное, нежели согласие «на диалог со Сталиным» его собеседника, диссидента и самиздатчика **Павловского**. Разность житейского и исторического опыта предопределит разность поведенческих стратегий учителя и ученика. Поиск «диалога с другим» приведет **Гефтера** к благородному аутсайдерству — его ученика **Павловского** к профессиональному сотрудничеству с властью. После октябрьских событий 1993 г. **Гефтер** выйдет из Общественного совета при Президенте России **Борисе Ельцине** в знак протеста против расстрела Белого Дома. В 1994 г. будет активно выступать против чеченской войны. В 1995 г. (год смерти **Гефтера**) **Павловский** станет генеральным директором ЗАО «Фонд эффективной политики» (ФЭП) и примет активное участие в организации поддержки Президента **Ельцина** на выборах. Он же станет одним из организаторов президентской кампании **Владимира Путина**.

июль

Научная конференция в ИМЛИ. Филологический генералитет вырабатывает тактику обороны в наступившее лихолетье

10 В выступлениях собравшихся — глубокая озабоченность и высокая ответственность за выполнение решений XXVII съезда КПСС. Академик **Петр Николаев** докладывает, что назрела необходимость «обогатиться строгими историческими фактами и критериями», чтобы перейти «к выработке подлинно научной концепции». Что делало прежнюю концепцию не до конца подлинной и не совсем научной, академик (яростный ее апологет долгие годы) не уточняет. Присутствующим напоминают: о традициях русской и мировой литературы (член-корреспондент **Владимир Щербина**); о роли **Ленина** в становлении социалистического реализма (доктор наук **Борис Бялик**); о **Горьком** как его основоположнике, «которого, товарищи, пока еще никто не отменял» (доктор наук **Анатолий Овчаренко**). Затем начинается напряженный поиск методологических и идеологических формулировок, которые позволили бы выдать перекрашенный фасад за перестройку здания. Традиции демократизации можно поискать у **Шолохова**. Традиции гуманистические — в русской классике. Новаторство — в 1920-х гг. Можно поправить периодизацию (например, через укрупнение: «до 1917 года» — и «после 1917 года»). Теоретическую разработку социалистического реализма нужно освободить от догматической нормативности, но знать меру и обязать других к тому же (высказанное в прениях конструктивное предложение заменить реализм социалистический на «открытый» с негодованием отвергнуто). Конструктивной работе мешают отдельные неуравновешенные ортодоксы, у которых собственная гордость: «Русская литература — единственная в мире, где произошло преодоление модернизма».[9] Сугубая неуместность подобного высказывания в новых условиях ясна ученому собранию. «Модернистские» и «эмигрантские» произведения становятся неотменяемым фактом новой литературной реальности, пересмотр отношения к ним неизбежен. **Феликс Кузнецов** подводит итог дискуссии: «Путаность и сложность публикационного «взрыва» (...) требуют выработки государственного, народного взгляда, поскольку, как подтвердило время, действительно, «рукописи не горят». От этого печального признания директор ИМЛИ переходит к постановке главной задачи: необходимо провести всестороннее исследование и издать многотомную историю русской литературы XX века. Традиционное советское литературоведение не сдает своих позиций. Оно достаточно сильно, чтобы всю возвращенную литературу проглотить, переварить и построить по своему ранжиру.

Михаил Гефтер

Глеб Павловский

июль

Юбилей журнала «Вопросы философии»

12 Незаметно справляется юбилей журнала «Вопросы философии». Юбилейная статья **Цолака Арзаканяна**[10], посвященная истории журнала, не выделяется из общего хора интеллектуальных разоблачений **Сталина**. Согласно статье, именно он, погубивший «душу живу» марксизма, является главным виновником всех бед советской философии вообще и главного философского журнала в частности. Журнал возник в 1947 г. в результате Всесоюзной философской дискуссии о книге **Георгия Александрова** «История западноевропейской философии». Книга (относительно толковый учебник по истории философии для студентов) была изругана за «беспардонное академическое изложение». В ходе дискуссии, которой руководил лично **Андрей Жданов**, было решено создать философский журнал, благодаря которому должен быть «повышен профессиональный уровень советских философов». «Вопросами философии» в течение трех лет (1947 – 1949) руководил **Бонифатий Кедров**, сочетавший марксизм с образованностью в области естественных наук и человеческой порядочностью. В журнале удалось опубликовать антилысенковскую статью **Ивана Шмальгаузена**, работу **Андрея Маркова** о новейших открытиях в физике, которые нелегко приспособить к постулатам марксизма, и др. Но облик журнала был предопределен самим состоянием послевоенной советской философии. Прогрессирующий маразм с отчетливо выраженными параноидальными тенденциями (бесконечное разоблачение внутренних и, особенно, внешних врагов) – все это в полной мере отражалось и на журнале, особенно с началом кампании против космополитизма. С 1957 г. ситуация существенно изменилась, в журнале стали печатать молодых философов: **Александра Зиновьева**, **Мераба Мамардашвили**, **Эвальда Ильенкова**, **Бориса Грушина**. Журнал пытался поспевать за временем – если в начале 1950-х гг. здесь публиковались статьи вроде «Кому служит кибернетика?», то уже в начале 1960-х гг. появилась статья «отца кибернетики» **Норберта Винера** «Ученый и общество». Парадоксально, что именно в августе 1968 г., когда в стране повсеместно «закручивались гайки», начался самый знаменитый период в истории «Вопросов философии» (главный редактор **Иван Фролов**, зам. главного – **Мамардашвили**). По этому поводу в одном из интервью **Мамардашвили** заметил, что редколлегия журнала стала «анахронизмом уже в день своего появления»[11]. Тем не менее интеллектуальный уровень «Вопросов философии» именно в эти годы стал высоким, как никогда прежде, так же как и коэффициент полезности: главной заслугой было реферирование новинок зарубежной философской литературы. Кроме того, с журналом, ориентированным в этот период в основном на философию точных и естественных наук (подальше от идеологии), активно сотрудничали академики **Капица**, **Келдыш**, **Энгельгардт** и др. Публикация статьи «Философия и политика», написанной **Мамардашвили** и **Владиславом Келле**, привела к обострению отношений между курирующим отделом ЦК и редколлегией. В 1974 г. обсуждение идеологических ошибок «наверху» завершилось соответствующим постановлением ЦК и полной сменой редколлегии. Дальнейшая история «Вопросов философии» вплоть до 1988 г. малоинтересна. В отличие от «толстых» литературных журналов, «Вопросы философии», как и советская философия в целом, находятся под мощным идеологическим прессом и значительно позже других смогут освободиться от «внутренней цензуры» – даже когда цензура «сверху» будет уже отменена.

август

«Огонек» (№ 26) публикует открытое письмо Федора Раскольникова Иосифу Сталину

11 До этого «Военно-исторический журнал»[12] напечатал краткую биографию **Федора Раскольникова** (1892 – 1939), пламенного большевика, участника Гражданской войны, советского дипломата, невозвращенца. Были также опубликованы приказы о награждении его орденами Красного Знамени – опосредованное признание заслуг мятежного полпреда, в конце 1930-х гг. открыто выступившего против **Сталина**. Публикация в «Военно-историческом журнале» осталась практически незамеченной, однако материал в «Огоньке» производит эффект разорвавшейся бомбы. В юбилейной рубрике «1917 – 1987» журнал,

ФИЛОСОФСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

К 40-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ»

Философская мысль и философский журнал

Ц. Г. АРЗАКАНЯН

Вот уже сорок лет, как выходит в свет журнал «Вопросы философии». Его первый номер был подписан в печать последний день июля 1947 г. В августе читатели уже держали в руках этот номер нового философского журнала, отсутствие которого в стране уже было доста

Научный журнал, как известно,– это специально издаваемый печатный орган с определенной функциональной и организационной структурой, призванный играть вполне определенную, весьма трудную и ответственную роль в стимулировании, формировании и развитии

ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ

7

40 лет

1987

Цолак Арзаканян. «Философская мысль и философский журнал». «Вопросы философии», № 7

Юбилейный номер журнала «Вопросы философии»

помимо биографии, публикует открытое письмо **Раскольникова Сталину**, составленное 17 августа 1939 г. в Ницце, незадолго до загадочной смерти автора. В письме **Раскольников** пишет о фальсификациях на политических процессах против мнимой оппозиции и предательстве **Сталиным** дела **Ленина**. Номер «Огонька» передают из рук в руки. Страна нуждается в героях антисталинского сопротивления (по сути, на удивление малочисленных), и **Раскольников** начинает играть роль одного из главных борцов. На некоторое время **Раскольников** становится знаменитостью; до конца года материалы о нем напечатают еще несколько изданий. Характерно, что никто не говорит о важных подробностях биографии знаменитого тираноборца – например, о том, как в 1918 г. в качестве зам. наркома по морским делам он требовал немедленного расстрела для любого офицера, заподозренного в заговоре против Советской власти; как в 1928 г., будучи председателем Главного репертуарного комитета, лично способствовал запрещению пьес **Михаила Булгакова**, и т. п. Составляя биографию, авторы публикаций деликатно опускают «детали»: история пишется заново, но пока еще по законам героической мелодрамы.

август

В «Курьере ЮНЕСКО» (№ 8) – «Порочная логика» Жана Бодрийара. Впервые текст будущего кумира российских постмодернистов переведен на русский язык и опубликован в СССР

13 **Жан Бодрийар** (род. в 1931 г.) уже знаменит в Европе и Америке. Его книга «Символический обмен и смерть» обсуждается не только в академических кругах и студенческих аудиториях, но и в таких массовых изданиях, как «Le Figaro» или «Der Spiegel». В СССР его не знают. Первой публикацией, почти не замеченной общественностью, становится статья о феномене наркомании в современном западном обществе. **Бодрийар** представлен читателю как университетский социолог – т. е. согласно его институциональной принадлежности, а не в качестве философа, как привыкли думать о нем сегодня. В статье мы не найдем понятия «симулякр», которое срастется с именем мыслителя в сознании русского интеллектуала первой половины 1990-х гг. **Бодрийар** говорит на привычную для него тему – о болезнях современного рационализма, которые привели к мнимому вытеснению «теневой стороны опыта». Автор указывает на иллюзорный характер таких символических фигур XX в., как «наркомания», «СПИД» и «терроризм», ибо они не позволяют разглядеть породившей эти «болезни» социальной реальности – реальности стерильного заорганизованного общества. Эта публикация почти не вызывает резонанса – даже среди профессионалов. Увлечение критикой советского символического порядка и привычка противопоставлять ему порядок разумный – «западный» – не позволяет прочесть текст адекватно. Прозрачный (в сравнении с другими работами) язык статьи **Бодрийара** делает затрудненным ее метафорическое прочтение. Более того, если паче чаяния статья была бы замечена и понята, ее очевидно «антизападная» направленность могла бы вызвать у политизированных советских читателей «Курьера» аллергию. Время **Бодрийара** еще не пришло.

август

В журнале «Октябрь» (№ 8) статья Юрия Буртина «Вам, из другого поколения...»: классический пример апологии хрущевской эпохи в раннюю перестройку

14 Статья **Юрия Буртина** мыслится автором как опыт «реального исторического комментария» к поэме **Твардовского** «По праву памяти»[14]. Несколько ностальгический текст предлагает в качестве идеала хрущевскую эру с ее демократизацией советского режима под руководством коммунистической партии. Соответственно позиция **Твардовского** оказывается для критика идеальным литературным воплощением хрущевской идеологии: антисталинизм, возвращение к «подлинному» **Ленину** и «настоящему», а не «казарменному» социализму. Статья **Буртина** упоминается в обзорах и дискуссиях в качестве образца либеральной мысли – меж тем, критик не только дистанцируется сам, но и дистанцирует (посмертно) **Твардовского** от несоциалистической нелегальной оппозиции. Вина за возникновение инакомыслия, общественного разлада возлагается **Буртиным** на брежневскую политику, которая привела к расслоению интеллигенции, к ее отчуждению от власти. Хрущевская «оттепель» представлена **Буртиным** как процесс, «однонаправленный с нашей нынешней перестройкой»[15] – и тогда, и теперь, по мысли автора,

1917 · 1987

Федор Раскольников. «Открытое письмо Иосифу Сталину». «Огонек», № 26

Порочная логика

Жан Бодрияр

В современных индустриальных обществах наркотические средства утратили свое символическое значение, ибо цели, к которым стремятся эти общества, относятся к далекому будущему и для своего осуществления требуют определенных

назвал бы не аномичными, а ... Это не столько маргинальное явление или результат отсутствия равновесия, органичной неполноценности какой-либо структуры, сколько следствие чрезмерной заорганизованности. Без всякой видимой причины структура

Жан Бодрийар. «Порочная логика». «Курьер ЮНЕСКО», № 8

интеллигенция выступает «заодно» с «правопорядком» и инициированными им демократическими реформами. «Социализм с человеческим лицом» как предел мечтаний и предмет всеобщего согласия – точка зрения, весьма распространенная в 1987 г. Переосмысление фигуры **Хрущева**, ревизия отношения к «оттепели», трезвое осмысление предпосылок к разделению интеллигенции на циников и диссидентов начнет происходить в советской публицистике только в следующем году. Пока же никто не указывает **Буртину** и иным апологетам эпохи **Хрущева** на некоторые факты (начиная от венгерских событий и кончая Новочеркасском), мягко говоря, противоречащие мифу о последовательной демократизации и идиллии власти и интеллигенции (процесс **Синявского-Даниэля**, суд над **Бродским**, травля абстракционистов и т. д.).

сентябрь, 22

Подписан Протокол о сотрудничестве между Фондом Сороса и Советским Фондом Культуры. Через несколько месяцев состоится первое заседание Совместного комитета

15 Подписание договора с Фондом Сороса открывает возможность негосударственного финансирования науки и культуры в СССР. Для страны с жестким государственным контролем над научными учреждениями и культурными начинаниями появление негосударственного денежного канала можно счесть своеобразной революцией. В 1987 г. Фонд Сороса выделяет 700 тыс. долларов и 1 млн. рублей. «Совместное осуществление различных программ гуманитарного профиля» будет означать помощь библиотекам, «толстым» журналам и музеям; финансирование некоммерческих издательских и выставочных проектов, экспериментального кино; компьютеризацию и внедрение новых технологий. Власть встречает инициативы **Сороса** без особого энтузиазма. По свидетельству **Александра Яковлева**[16], КГБ направляет в ЦК некий документ, в котором руководящие товарищи информируются о «подрывной деятельности» Сороса и «подкупе ученых». Основные положения этого секретного документа будут изложены уже после путча, в статье, опубликованной газетой «Советская Россия». Советская интеллигенция пока еще имеет довольно смутное представление о том, что такое «грант». Сотрудники многочисленных НИИ, выращивающие кактусы, решающие кроссворды и живущие от зарплаты до зарплаты, пока не подозревают, что уже порожден соблазн, источник их будущего совращения и развращения. Никто еще не знает, что вскоре целый ряд негосударственных фондов (среди которых Фонд Сороса занимает самое видное место) окажется единственным каналом финансирования многих культурных и научных проектов. Но сам **Джордж Сорос** – американский финансист венгерского происхождения, игрок, философ, видный филантроп XX века, знаток «алхимии денег» и фанат идеи «открытого общества» – довольно точно представляет себе свое будущее в России. В 1988 г. будет образован совместный комитет «Культурная инициатива», в состав которого войдут: ректор МГИАИ **Юрий Афанасьев**, писатель, главный редактор «Знамени» **Григорий Бакланов**, председатель Правления Грузинского фонда культуры **Тенигиз Буачидзе**, писатель **Даниил Гранин**, академик **Татьяна Заславская**, писатель **Валентин Распутин**, академик **Борис Раушенбах**. Будет намечен целый ряд программ, среди которых программа поездок советских специалистов с научными и культурными целями за рубеж, стажировки для аспирантов и т. д.

сентябрь, 27

В «Советской России» опубликована статья «Перекрашивают Иудушку» некоего доктора исторических наук В. Иванова (инициалы не расшифровываются).

16 Статья является ответом на публикацию в западногерманском журнале «Der Spiegel» о якобы начавшейся реабилитации «Иудушки» **Троцкого** в Советском Союзе. **Лев Давидович Троцкий** (1879 – 1940) – крупнейший советский партийный деятель, до смерти **Ленина** второе лицо в государстве, создатель Красной Армии. В результате борьбы за власть, развернувшейся после смерти **Ленина**, утратил все свои посты, в 1926 г. выведен из Политбюро, в 1927 г. – из ЦК и исключен из партии. В 1929 г. выслан из СССР. Сразу после высылки развернул активную публицистическую деятельность, боролся со **Сталиным**, которого считал предателем ленинизма и Октября. В 1940 г. убит в Мексике по распоряжению **Сталина**. Огромная, занимающая целую газетную полосу статья доктора исторических наук призвана дать отпор западногерманским клеветникам: **Троцкий**

Джордж Сорос

Лев Троцкий

Фигура Льва Троцкого все еще под запретом

по-прежнему остается врагом социализма и ленинизма. Текст строится на традиционных передергиваниях фактов, манипуляциях цитатами и сталинских оценках **Троцкого**, хотя имя **Сталина** почти не упоминается. Борьба с **Троцким** подается исключительно как борьба партии за единство рядов и защиту ленинских идеалов. Несмотря на уже начавшуюся антисталинскую кампанию, враг **Сталина Троцкий** не годится ни в герои, ни в мученики. Экономические взгляды **Троцкого** не актуальны для третьего года перестройки: **Троцкий** – последовательный радикал, сторонник «революционной» индустриализации (которая и была по сути дела проведена **Сталиным**). Реабилитация **Троцкого** обернулась бы многими проблемами в отсутствии существенных приобретений и потребовала бы слишком значительных «исправлений» в истории партии и Советского Союза: пришлось бы, как минимум, переписать историю вооруженного восстания 1917 г., а вместе с ней и историю Гражданской войны. Поэтому лучше пока оставить все как есть.

сентябрь

В журнале «Знамя» (№ 9) опубликована статья Юрия Карякина «Стоит ли наступать на грабли? (Открытое письмо одному инкогнито)»

17 Поводом для статьи **Юрия Карякина** служит письмо в редакцию некоего «инкогнито», возмущенного романом **Бориса Можаева** «Мужики и бабы», а также прочими произведениями, щедро легализованными в последние годы. И хотя письмо отозвано из редакции самим автором как «несвоевременное», это не останавливает ответную публикацию **Карякина**. Фигуру любителя эпистолярного жанра он возводит в обобщенный образ Врага Перестройки и обрушивает на него гневный памфлет объемом в 20 страниц журнального текста. Ничто в этом тексте не может вызвать не малейшего возражения даже у самого мало-мальски образованного или попросту разумного читателя. «Инкогнито» (доктор химических наук **Юрий Жданов**, сын того самого **Андрея Жданова**) – безусловно, фигура мрачная и заслуживающая всяческого порицания. Его приснопамятный родитель, безвременно почивший в бозе, несостоявшийся сталинский преемник – один из самых зловещих фигурантов кремлевского паноптикума. **Ахматова** и **Зощенко** – великие писатели. Казнить писателей клеветой, наветами, оскорблениями – нельзя. Доносить – постыдно. Душить культуру – безнравственно. Через 15 лет человеку, незнакомому с контекстом времени и не обладающему собственным историческим опытом, будет весьма затруднительно понять причины того ошеломительного успеха, какой имеет статья **Карякина** в год своего появления. Волга впадает в Каспийское море. Лошади едят овес. **Александр Македонский**, конечно, герой, но зачем же стулья ломать? Однако, в том-то и дело, что очевидное произнесено впервые и так, как может быть произнесено лишь очевидное давно и абсолютно, но не подлежащее произнесению вслух. Огромный, выходящий изо всех берегов и не ведающий меры пафос автора – это, в сущности, пафос человека, который всю жизнь знал, что дважды два четыре и не имел возможности публично опровергнуть иные мнения на этот счет.

октябрь

Тридцатилетний Егор Гайдар принимает приглашение Отто Лациса стать заведующим экономическим отделом журнала «Коммунист»

18 Приход **Егора Гайдара** (до того научного сотрудника Института экономики и народнохозяйственного прогнозирования АН СССР) в редакцию «Коммуниста» можно счесть второй по счету революцией в «Коммунисте», последовавшей за первой почти без передышки. Если с **Иваном Фроловым** и **Отто Лацисом** в 1986 г. на смену ортодоксальному марксизму приходит либеральный шестидесятнический ревизионизм, то вместе с **Гайдаром** здесь неизбежно возникает круг идей нового поколения экономистов. **Гайдар** приводит с собой в журнал команду молодых сотрудников и авторов: в стенах редакции в первом приближении формируется его будущая «команда» в правительстве России. Первая же статья **Гайдара** является завуалированной, но вполне явной критикой концепции «ускорения». Под его началом отдел и в дальнейшем будет критиковать экономическую политику государства: начнет вводить в оборот ранее немыслимые в приложении к теории социализма термины (инфляция, безработица, социальное расслоение, бюджетный дефицит), публиковать ранее закрытые цифры. Здесь впервые дадут реалистическую

Юрий Карякин

Критика

Юрий Карякин

СТОИТ ЛИ НАСТУПАТЬ НА ГРАБЛИ?

(ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ОДНОМУ ИНКОГНИТО)

Юрий Карякин. «Стоит ли наступать на грабли?». «Знамя», № 9

оценку военных расходов. Активно выступят против ряда помпезных проектов, весьма полезных отдельным ведомствам и чиновникам, но губительных для экономики и экологии страны. Суть и значение этой «смены вех» станет ясна несколько позже, когда захлебнутся горбачевские реформы и начнется новый исторический эксперимент под названием «переход к рынку».

октябрь

В «Вопросах философии» (№ 10) опубликована статья Пиамы Гайденко «От исторической герменевтики к «герменевтике бытия». Критический анализ эволюции Хайдеггера»

19 Значение этой статьи выходит за рамки ее предмета – перелома в хайдеггеровском философствовании 1930-х гг. Хотя значительные по объему русские переводы сочинений немецкого философа уже наличествуют[17] (например, переводы **Владимира Бибихина**), для советского читателя он все еще оставался одиозным мыслителем крайне правого толка. Политическая позиция **Мартина Хайдеггера** в начале 1930-х гг. долгое время автоматически выводилась из его философии (и наоборот). Сама же философия оставалась практически неизвестной. Советский читатель мог, конечно, сомневаться в обоснованности официальных оценок, зная, например, о влиянии раннего **Хайдеггера** на **Жан-Поля Сартра**, которого было трудно заподозрить в нацистских симпатиях. Но едва ли он надеялся рассеять свои сомнения, то есть получить доступ к первоисточнику или прочитать толковую объективную статью. Статья **Пиамы Гайденко** – с ее славой признанного знатока современной немецкой мысли – в главном философском журнале страны означала в этом смысле настоящий прорыв. Текст выдержан в академическом тоне: на нацистский эпизод только намекается, причем в связи с вопросом о влиянии, оказанном на **Хайдеггера Фридрихом Ницше**. Автор компетентно рассуждает о революционном истолковании **Хайдеггером** гуссерлевской феноменологии времени и теологическом контексте этой революции. Вообще протестантская теология занимает в работе **Гайденко** непропорционально большое место: говорится не только о том, как теологи повлияли на философа, но и о том, как философия **Хайдеггера** может быть использована в интересах теологии. «Понимающий» читатель должен с ходу распознать намерение исследовательницы: что дает немецкий философ религиозно ориентированному интеллигенту? При этом объектом «критического анализа» выступает не ранний, а именно поздний, умертвивший Бога **Хайдеггер**. Просвещая, **Гайденко** вместе с тем продолжает сеять старые советские мифы. Связав **Хайдеггера** 1930-х гг. с **Ницше** (причем в политическом контексте), она, по сути, повторяет легенду об авторе Заратустры как о (безбожном) протонацисте. Практически ничего не знавший об эволюции политической позиции **Хайдеггера** между 1933 и 1935 гг. читатель журнала может подумать, что именно **Ницше** «повинен» в его нацистском обращении.

ноябрь, 2

В докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Михаила Горбачева, посвященном 70-летию Октябрьской революции, упоминается ленинская характеристика Николая Бухарина как «любимца всей партии»: впервые после 1938 г. руководитель партии публично говорит о Бухарине положительно

20 **Николай Иванович Бухарин** (1888 – 1938) – видный деятель Коммунистической партии, член ЦК и многолетний главный редактор центральной партийной газеты «Правда» – в 1938 г. был смещен со всех постов, обвинен по сфальсифицированному делу в шпионаже, терроризме и государственной измене, расстрелян вместе с **Алексеем Рыковым**, **Генрихом Ягодой**, **Николаем Крестинским** и др. Материалы процесса **Бухарина** стали документальной основой одного из будущих бестселлеров перестройки, романа **Артура Кестлера** «Слепящая тьма» («Darkness at noon», 1940)[18], где **Бухарин** под именем большевика Рубашова выведен в качестве главного персонажа. Речь **Горбачева** порождает целую «бухаринскую волну» в прессе. «Огонек» публикует отрывки из воспоминаний чудом выжившей вдовы **Бухарина Анны Лариной** и интервью с ней.[19] Подключается и главная газета перестройки «Московские новости»[20], где печатается материал **Льва Воскресенского**, в тексте которого приводится опровергающее сталинскую клевету письмо **Бухарина** к потомкам. **Бухарин** еще не реабилитирован, однако ни у кого нет сомнений, что это дело практически решенное. Он становится едва ли не главным реабилитированным в эпоху перестройки партийцем: его образ должен стать символом

Журнал «Коммунист»

Отто Лацис

Егор Гайдар

«мягкости», «человечности», «гуманности» социализма, вставшего на путь реформ. Именно эти черты (наряду с непременной верностью делу **Ленина**) подчеркиваются в характере и внешнем облике автора «Азбуки коммунизма». Актуализируются и экономические идеи **Бухарина** 1920-х гг., последовательно пронэповские: оправдание экономики смешанного типа (т. е. социалистического и частного), критика тотального государственного администрирования экономики и «насильственного» насаждения социализма в деревне через обязательное вступление в колхозы. В 1988 г. на русском языке выйдет знаменитая политическая биография **Бухарина**, написанная американским историком **Стивеном Коэном**[21]. В это же время будет опубликована и «Слепящая тьма» — многие подробности жизни и политической деятельности «правого» оппозиционера поубавят мелодраматический пафос в восприятии этой фигуры.

ноябрь, 25

100-летие со дня рождения академика Николая Вавилова широко отмечается научной общественностью

21 Перестроечная пресса, устраняющая «белые пятна» истории, не упускает редкого шанса: о судьбе репрессированного ученого, умершего в Саратовской тюрьме 26 января 1943 г., пишут «Правда», «Известия», «Труд», «Огонек», ленинградская «Смена» и пр. **Николай Вавилов** как никто подходит для набирающей силу новой антисталинистской кампании. Посмертно реабилитированного в середине 1950-х гг., теперь его превращают в икону советской биологической науки. Но об аресте и смерти **Вавилова** в 1950-х гг. нельзя было рассказать сколько-нибудь членораздельно: уже чувствовались идеологические «заморозки». Получился герой с усеченной биографией. Даже в 1987-м г. официальные юбилейные публикации Академии наук следуют цензурным правилам. Традицию нарушает «Огонек», публикующий именно историю ареста и смерти **Вавилова**. Излагая перипетии «дела Вавилова», журнал называет имя следователя по его делу, обнародует факты пыток и нечеловеческие условия содержания в тюрьме. На этом фоне статьи в центральных газетах выглядят много бледнее. Сильный ход делает только ленинградская комсомольская газета «Смена», печатающая письмо **Вавилова Лаврентию Берии**. При этом трагический документ дополняется биографией академика, авторизованной его сыном. Безупречного — с конца 1960-х гг. — советского ученого **Вавилова** можно превратить в мученика без большого риска: до самого ареста он «активно участвовал в социалистическом строительстве», никогда не эмигрировал (как **Николай Тимофеев-Ресовский**), не был идеологически маркированной фигурой (как **Лев Троцкий** или даже **Николай Бухарин**), о его трагедии скороговоркой писали за двадцать лет до перестройки. Главным «козлом отпущения» выставляется **Трофим Лысенко** — в функции громоотвода от «реального социализма», еще не готового расстаться с «героическими тридцатыми». Этот «мичуринец» символизирует «извращения», которые несколько позже отождествят со **Сталиным**. В 1990-е гг., правда, выяснится, что запрошенный прокуратурой **Лысенко** отозвался о **Вавилове** как о крупнейшем ученом. Так что объяснение дела великого генетика — с учетом расстановки сил в его институте, возможных мотивов доносчиков и, наконец, академической политики в целом — могло бы быть и более убедительным.

ноябрь

«Страницы истории Октября» Владлена Логинова и Генриха Иоффе в «Новом мире» (№ 11). Публикации, приуроченные к 70-летию Октябрьской

22 Барабанная риторика юбилейных торжеств, неизменно настигавшая советских граждан раз в пятилетие, на сей раз сбивается с привычного ритма. В агитпропе появляются клише вроде того, что «перестройка» — это «революция в революции». Лозунг на редкость вместительный — подлинное раздолье для плюрализма мнений и концепций. «Революция в революции» может быть понята и как «контрреволюция» и как «сверхреволюция». Для одних это реставрация нэпа, для других — возвращение к загубленной в феврале 1917 г. российской демократии, для третьих — материализация идеального «социализма с человеческим лицом», для четвертых — возрождение императорской России и ее святынь, для пятых — наведение порядка едва ли не сталинскими методами. Начинает меняться и отношение к идеологическому основанию советского общества,

Николай Бухарин

Николай Вавилов

революции, ничем не напоминают обычные для прежних лет юбилейные славословия

к его святая святых – Великой Октябрьской Социалистической Революции, именуемой теперь (пока еще только устно) октябрьским переворотом. «Новомирская» публикация **Владлена Логинова** и **Генриха Иоффе** – коллаж из воспоминаний и документов, посвященный сентябрю-октябрю 1917 г. Впервые после 1920-х гг. публикуются фрагменты воспоминаний генерала **Антона Деникина** и главы Временного правительства **Александра Керенского** о корниловском мятеже и его последствиях; заявление членов большевистского ЦК, впоследствии репрессированных **Льва Каменева** и **Григория Зиновьева**, о нецелесообразности вооруженного восстания. В многочисленных сносках – краткие биографические данные исторических персон, еще вчера упоминавшихся в учебниках истории исключительно в устойчивых сочетаниях с бранными ярлыками и нередко без инициалов: генерала **Лавра Корнилова** и участников корниловского мятежа; членов Временного правительства (**Павла Милюкова**, **Михаила Терещенко**, **Александра Верховского** и др.); видных деятелей оппозиционных партий – кадетов, эсеров, меньшевиков; и, наконец, большевиков, организаторов вооруженного восстания, впоследствии репрессированных, уничтоженных и объявленных «врагами народа» (**Льва Троцкого**, **Александра Антонова**, **Павла Дыбенко**, **Алексея Рыкова**, **Александра Шляпникова** и др.). В ноябрьском номере эмигрантского журнала «Грани»[22] **Екатерина Брейтбарт** публикует свой коллаж из документов и воспоминаний, посвященный октябрьскому перевороту. Поскольку и в том, и в другом случае составители пользуются одними и теми же источниками (в «Гранях», конечно, полнее) и обходятся без авторского комментария – получается, что Орган Союза писателей и издание НТС печатают, по сути, один и тот же материал, из которого напрашивается общий и единственно возможный вывод. В условиях вакуума власти, вопреки всем законам логики и разума, шанс на победу имеет любой, самый немыслимый авантюрный замысел. Этот «урок Октября» будет учтен будущими «капитализаторами» России.

декабрь, 9

«Литературная газета» публикует сокращенный вариант авторского предисловия к книге Дмитрия Волкогонова «Триумф и трагедия. (Политический портрет Иосифа Сталина)»

23 Среди значительного числа перестроечных публикаций, посвященных сталинизму, пока нет книг. Политическая биография **Сталина**, над которой работает **Дмитрий Волкогонов**, должна стать первым образцом жанра. «Литературная газета», представляя автора читателям, сообщает, что **Дмитрий Волкогонов** – плодовитый ученый, доктор философских наук. В публикуемом предисловии автор указывает, что сам является сыном репрессированного: основательные знания и искренность в разоблачении **Сталина**, видимо, должны заранее расположить читателя к готовящейся книге. За скобками остается то, что в это время **Волкогонов** – генерал-полковник, заместитель начальника Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота (со следующего 1988 г. он станет начальником Института военной истории Министерства обороны СССР). Исследовательский взгляд **Волкогонова** подчеркнуто объективистский, разумеется, в рамках социализма («нельзя не признать неоспоримого вклада **Сталина** в борьбу за социализм»). Высокий пост автора заставляет предположить, что книга пишется по хорошо продуманному заказу: в разоблачении **Сталина** можно зайти далеко, если дело пустить на самотек; в ситуации «революции сверху» на это разоблачение необходимо сохранить партийную монополию.

В издательстве «Мысль» выходят «Избранные философские сочинения и письма» русского философа Михаила Бакунина. Более полувека

24 Чрезвычайность этого события состоит в том, что напечатан критик и политический оппонент **Карла Маркса**. Если не считать отдельных работ в таких изданиях, как «К. Маркс, Ф. Энгельс и революционная Россия» (М., 1967), сочинения великого анархиста не публиковались в СССР с середины 1930-х гг. И хотя историки «общественной мысли» писали о **Бакунине**, слава запрещенного автора прочно закрепилась за ним. Том с грифом «для научных библиотек» в продажу, разумеется, не поступает. Перестроечный читатель в первую голову ищет в книге нелестные замечания о коммунизме, и находит их:

Дмитрий Волкогонов

Михаил Бакунин

великого анархиста не издавали в СССР

«Это – не свободное общество, не действительно живое объединение свободных людей, а невыносимое принуждение, насилием сплоченное стадо животных, преследующих исключительно материальные цели и ничего не знающих о духовной стороне жизни и о доставляемых ею высоких наслаждениях»[23]. Но и те, кого занимают философские взгляды **Бакунина** вне зависимости от их политической направленности, тоже узнают много нового об отнюдь непростой природе анархического мышления. Выясняется, что автор «Исповеди» в юности веровал страстно, хотя и далеко не церковно, до конца жизни ценил Библию как «книгу мудрости», склонялся к «идеализму» вплоть до 1860-х гг. и вообще был в большей степени «гегельянцем», нежели «фейербахианцем». Становятся очевидны важные сюжеты философской эволюции **Бакунина** – преодоление им метафизики и критика догматической философии науки. Публикация бакунинских философских сочинений означает перелом в отношении к «русской философии». Под ритуальные разговоры о «воинствующем атеизме и материализме» автор предисловия и составитель сборника **Владимир Пустарнаков** умудряется представить своего героя как оригинального мыслителя, не нуждающегося в «Марксе и Энгельсе», чтобы вызвать к себе интерес. Более того, **Бакунин** именуется (в данном случае обоснованно) «философом-материалистом общеевропейского масштаба». Так начинаются открытие и культ «русской мысли».

19 ноября

В издательстве «Книга» выходит исследование Юрия Лотмана «Сотворение Карамзина»

25 Книга «Сотворение Карамзина», заказанная автору в доперестроечное время и завершенная в 1986 г., является своего рода итогом занятий **Юрия Лотмана Карамзиным**, начавшихся еще в 1947 г.[24] Промежуточные фазы работы **Лотмана** – комментирование и составление «Полного собрания стихотворений» **Карамзина** в большой серии «Библиотеки поэта» в 1966 г.[25] и «Письма русского путешественника», подготовленные совместно с **Борисом Успенским** и выпущенные после долгих приключений «Литературными памятниками» в 1984 г.[26], – явились важными вехами в изучении карамзинского наследия. В советское время литературная репутация **Карамзина** складывается из двух несколько диссонирующих аспектов. С одной стороны, он автор сентименталистских стихов и прозы («Бедная Лиза» входит в учебную программу), с другой – консервативный (если не реакционный) идеолог и историограф. Именно по причине «монархизма» **Карамзина** целый ряд ключевых для него произведений – и, прежде всего, монументальная «История государства Российского» – оставался не републикованным в советское время. Общественный интерес к немарксистской историографии приводит к парадоксальной ситуации: в 1988 г. «История...» **Карамзина**, написанная чуть менее двухсот лет назад, будет проходить по ведомству актуальной журнальной прозы. После публикации в «Москве» текста «Истории...»[27] в том же году в «Литературной учебе»[28], с предисловием того же **Лотмана**, будет напечатан политический трактат **Карамзина** «Записки о древней и новой России», публикация которого и в царское время состоялась с огромным запозданием и немалыми трудностями (первая полная публикация на родине – 1914 г.). И хотя только что вышедшая книга **Лотмана** в значительной степени строится вокруг западноевропейского путешествия **Карамзина** (и того, как он «делает из себя писателя»), выход в свет книги «Сотворение Карамзина» – необыкновенно точное издательское попадание: **Карамзин** становится модным «перестроечным» героем и автором.

Ряд статей Сергея Аверинцева собран и издан «Библиотекой «Огонька». Маленькая брошюра на плохой бумаге под названием

26 В сборнике с подзаголовком «Беседы о культуре» собраны статьи, опубликованные в различных изданиях в последние годы. **Сергей Аверинцев**, выдающийся ученый с безусловной репутацией гения – официально это, конечно же, не формулируется. Его монографии «Плутарх и античная биография» (1973) и, в особенности, «Поэтика ранневизантийской литературы» (1977) прочитаны даже теми интеллектуалами, кто к вышеозначенным историческим периодам сроду не ощущал ни малейшего интереса. Его лекции посещались как спектакли, манера чтения копировалась и пародировалась, bon mots

Юрий Лотман

Сергей Аверинцев

«Попытка объясниться» занимает на полках библиофилов почетное место

пересказывались и перевирались; его статьи в различных энциклопедиях, всегда неслучайные (не только «Христианство», «Православие», «Протестантизм», «Патристика», но и «Шпенглер», «Хейзинга»), перепечатывались и переплетались отдельными книжечками. Статью о самом **Аверинцеве** — 40-летнем! — для «Краткой литературной энциклопедии» написал **Алексей Лосев**, живая легенда русской философии. В брежневские годы **Аверинцев** не был под запретом, не подвергался гонениям — но неизменным было ощущение того, что за видимым глазу (опубликованным, прочитанным) скрывается нечто принципиально большее — и это «большее» не может быть высказано по причинам совершенно не научного свойства. С середины 1980-х гг. возникает «новый» **Аверинцев**. Одновременно с принципиально иным научным статусом (в 1987 г. он избран членом-корреспондентом АН СССР), появляется и новый социальный образ ученого: он становится публичным человеком, выступает по телевидению, дает многочисленные интервью, пишет публицистические статьи. Вершиной карьеры общественного деятеля станет депутатский мандат от Академии наук и членство в Межрегиональной группе.

В Тарту выходит двадцатый том «Трудов по знаковым системам»

27 «Труды по знаковым системам» (основное издание представителей московско-тартуской структурно-семиотической школы) начали выходить с 1964 г. Публикация двадцатого тома задумывалась как этапная. В некотором смысле это была попытка перевести дыхание, оглянуться назад. Первый раздел тома — вопросник, предложенный редакцией участникам издания. Ответы принявших участие в дискуссии (**Вячеслава Иванова**, **Бориса Гаспарова**, **Юрия Левина**, **Арона Гуревича**, **Юрия Лотмана**) сосредоточены одновременно на ретроспекции и перспективах: что уже сделано и каковы пути дальнейшей работы. Чуть далее опубликована статья **Бориса Успенского** «К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы». Школа приступает к самоописанию и подведению итогов четвертьвековой работы. Через два года, в 1989 г. бывший участник семиотического движения, бывший профессор Тартуского университета, эмигрировавший в начале 1980-х гг. **Гаспаров** опубликует свой ретроспективный взгляд на Тарту «и окрестности»[29]. Статья **Гаспарова** спровоцирует полемику, материалы которой в доступной печати будут опубликованы в 1990-х гг.[30] Однако первые знаки ощущения этапности (а у кого-то и финала, смерти советской семиотики), завершения большого периода, начавшегося в 1960-х гг., следует видеть здесь, в книжке, вышедшей в 1987 г. Ощущение завершенности исторического этапа возникает к середине 1980-х гг. не только у власти, но и у неофициальных сообществ.

В издательстве «Современник» выходит в свет том «Статей и писем» Петра Яковлевича Чаадаева

28 Публикация первого из «Философических писем» **Петра Чаадаева** в журнале «Телескоп» в 1836 г. привела к тому, что автор был официально признан сумасшедшим: неслучайна формулировка известного советского исследователя творчества **Чаадаева Захара Каменского**, определившего этот эпизод биографии «басманного философа» как «принудительное лечение» — в советское время аналогии с диссидентством 1970-х гг. буквально просились на язык. Философ, высказавший мысль о непринадлежности России к мировой истории, не мог, конечно, вызвать симпатию у русского императора, особенно в эпоху зарождения доктрины официального национализма. Наиболее обширная публикация текстов **Чаадаева** в императорской России — вышедший в Москве в 1913 — 1914 гг. двухтомник. Несмотря на то что в советское время был сделан целый ряд открытий в области текстов мыслителя и осуществлено несколько важных публикаций (в основном в довоенное время), его наследие в целом так и оставалось неизданным. **Чаадаев** существовал в советской культуре в цитатах и в художественных отражениях, например, в знаменитом историческом романе **Юрия Тынянова** «Смерть Вазир-Мухтара». Предпринимаемые неоднократные попытки опубликовать собрание сочинений не увенчивались успехом. **Чаадаев** — человек-легенда, про которого все слышали, но которого

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
746
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ
ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ
XX

XX том «Трудов по знаковым системам» Тартуского университета

Петр Чаадаев

почти никто не читал. Утвердившийся в 1940-х гг. в качестве государственной доктрины русский шовинизм и атеизм являлись сильнейшими помехами на пути к читателю работ **Чаадаева**, занимавшегося соотношением веры и знания, болезненно ощущавшего положение России в мире как изоляцию и писавшего к тому же по-французски. Интерес к религии и к различным интерпретациям русской истории, особенно к религиозной историософии, проявившийся уже в 1960-х гг., сделал **Чаадаева** неофициальным «культовым автором». Вышедшее в популярной серии «ЖЗЛ» в 1965 г. биографическое эссе **Александра Лебедева** о философе стало бестселлером (конкурировавшим по популярности с «Луниным» **Натана Эйдельмана**) — главным образом из-за обширных цитат из первоисточника. Позднее о **Чаадаеве** вышел ряд книг, появилось несколько публикаций в «Вопросах философии»[31] (в 1983, 1986 гг.). Тексты самого **Чаадаева** достать пока было очень трудно, хотя интерес к его наследию выходил далеко за пределы чисто академического. С выходом в свет в издательстве «Современник» «Статей и писем» будет объявлено о подготовке собрания сочинений, которое увидит свет лишь в 1991 г.

В издательстве «Наука» выходит книга Якова Голосовкера «Логика мифа»

29 **Яков Голосовкер** — философ, писатель, филолог, поэт; при жизни читателю известен был лишь как переводчик античной литературы, автор популярных «Сказаний о Титанах» и довольно спорной книги с интригующим названием «Достоевский и Кант». В свое время для издательства «Academia» **Голосовкер** сделал новый перевод «Так говорил Заратустра» **Фридриха Ницше** с обширными комментариями, который должен был выйти в 1934 г., но не вышел (будет опубликован лишь в 1994 г.). Большая часть им созданного в 1910-е — 1930-е гг. погибла в огне (его архив горел дважды: в 1937 и 1943 гг.), в том числе большой труд о **Ницше**, мистерия «Великий романтик», роман-поэма «Запись неистребимая», антология «Античный мир в русской поэзии» и его главное философское произведение «Имагинативный абсолют». Некоторую часть сгоревших текстов **Голосовкеру** удалось восстановить по памяти, в том числе фрагменты «Имагинативного абсолюта», которые вошли в «Логику мифа». Характерно, что в подробной биографии **Натальи Брагинской** не упоминается, что мыслитель три года провел в сталинских лагерях.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (6, 7, 10, 17, 18, 22),
Аркадий БЛЮМБАУМ (2, 11, 14, 16, 20, 23, 25, 27, 28),
Алексей ВОСТРИКОВ (10, 15, 26), Никита ЕЛИСЕЕВ (3, 4, 9, 12, 22),
Павел КУЗНЕЦОВ (12, 29), Андрей ЛЕВКИН (1),
Алексей МАРКОВ (19, 21, 24), Александр СЕКАЦКИЙ (5, 8, 13)

резюме

1987 г. — год сбывающихся надежд. Сравнение с хрущевской «оттепелью» постепенно утрачивает актуальность, сколько бы ни упорствовали ностальгирующие по этому сомнительному Утраченному Эдему наиболее стойкие «последние романтики». Дело доходит до действительного таяния снегов. Едва ли не главным итогом года становится смена лидера в деле перемен: если в начале в авангарде гласности стояла партия (привыкшая безоговорочно повиноваться очередному вождю), то к концу года инициатива переходит к самой общественности. В известном смысле события 1987 г. являются не менее важным уроком, чем вся перестройка в целом. Выясняется, что домашнее инакомыслие и готовность отстаивать свою позицию публично — принципиально различные вещи. Последовательность событий демонстрирует, как медленно, с какой опаской и перестраховкой деятели науки и культуры решаются проявить свою позицию. Уже сама власть подбадривает их, **Михаилу Горбачеву** и **Александру Яковлеву** тоже требуются союзники, хотя бы для того, чтобы ссылаться на общественное мнение; однако в течение многих месяцев едва ли не самым революционным органом печати остается журнал «Коммунист».

Орудием переворота служат «толстые» журналы, генераторы революции умонастроений. На протяжении предшествующих десятилетий СССР был не просто самой читающей страной в мире, но еще и страной, где все обширное образованное сословие (интеллигенция) читало практически одно и то же. Принадлежность к подлинной интеллигенции определялась знанием текстов-паролей (включая соответствующий набор фильмов и театральных постановок); разобщенные цеховые знания западных интеллектуалов, составляющие основу профессионализма, в России во все времена котировались очень невысоко; именно поэтому резонанс журнальных публикаций оказывается столь впечатляющим и пронизывающим все слои общества. Подписная кампания на следующий год увенчается триумфом: нули в цифрах тиражей многих журналов трудно будет сосчитать сразу, и едва ли кто догадывается, что речь идет о предсмертной эйфории.

Эволюция общественных умонастроений в рассматриваемый период имеет свою формальную и содержательную стороны. В формальном аспекте наблюдается безоговорочное торжество публицистики, риторически выстроенного слова, которому внимают не по причине выраженной в нем мысли, а исключительно из-за смелости вторжения в сферу запретного. Общество ведет себя в соответствии с несколько видоизмененным принципом детского мульфильма: кто обругает меня лучше всех, тот получит сладкую конфету. Среди лидеров по количеству полученных конфет (сладости общественного признания) стоит

упомянуть **Андрея Нуйкина** и **Игоря Клямкина**; их имена звучат на каждом углу, что заставляет вспомнить персонажей **Козьмы Пруткова** по имени Глазенап и Бутеноп.
Гражданский пафос публицистов определяет господствующие умонастроения, оттесняя на задний план неангажированное искусство и собственно философию: вопрос «стоит ли наступать на грабли?» представляется куда более важным, чем проблема «толкования сновидений» или «замысла Бога обо мне». В сущности, можно говорить о некоторой культурной деградации интеллигенции: разнообразие интересов и интеллектуальных запросов сокращается и нарастает зацикленность на одной сверхценной идее: «кто виноват?». Содержательная сторона поисков все еще остается в пределах социализма с человеческим лицом. В прессе развертывается масштабная кампания «по осознанию своего прошлого». Газеты и журналы открывают специальные исторические рубрики, в которых публикуются документальные исторические свидетельства, дискуссии видных историков, журналистов и писателей. Правильность учения **Ленина** по-прежнему вне сомнений, но отношение к «отступникам» — **Льву Каменеву**, **Григорию Зиновьеву**, **Алексею Рыкову** и др. — заметно смягчается. Они признаются глубоко заблуждавшимися. В то же время заслуга преодоления оппозиции переносится с фигуры **Сталина** на весь ЦК партии 1920-х гг. Поскольку перестройка осознается ее идеологами как «возвращение к подлинному Ленину», особое внимание уделяется последним двум годам его жизни. Знаменитое «Письмо к съезду», характеристики, выданные им соратникам по партии, последние статьи — все это становится предметом многократного разбора и «перечитывания заново». Реабилитация партийцев, погибших в годы Большого Террора, вызывает вал биографических статей. Жанр биографии становится популярным. По мере подписания реабилитационных документов печатаются биографические очерки, посвященные **Зиновьеву**, **Рыкову**, **Яну Рудзутаку**, **Михаилу Томскому**, **Григорию Сокольникову**, **Александру Шляпникову** и др. Антисталинизм требует своих героев — рядом с растиражированным **Федором Раскольниковым** возникает фигура **Мартемьяна Рютина**, прокурора, осмелившегося поднять голос против сталинского беззакония. Вскрываются все новые и новые преступления режима: 1930-х гг. — насильственная коллективизация, голод на Украине, массовые расстрелы в Куропатах, репрессии в науке, промышленности, культуре и искусстве; 1940-х гг. — массовые депортации «малых народов», борьба с космополитизмом, «ленинградское дело», «дело врачей» и т. д. Особое внимание уделяется войне: расстрелянные полководцы, обезглавленная армия, просчеты и ошибки верховного главнокомандующего, бесчеловечные приказы, СМЕРШи, штрафбаты, судьбы военнопленных, цена победы. От 1940-х гг. историки и публицисты переходят к 1950-м гг.: борьба за власть после смерти **Сталина**, арест **Берии** и др. Оттеснивший «тонкошеих вождей» от власти и первым заговоривший о преступлениях сталинизма, отец «оттепели» **Никита Хрущев** также удостаивается некоторого внимания (но по большому счету его время придет в следующем году). Не забыт и свергнувший **Хрущева Леонид Брежнев**, воплощение «застоя» и позднесоветской геронтократии. Публикационный круг замыкается: от **Ленина** до **Брежнева** остается все меньше сколько-нибудь значительных событий, не затронутых в прессе — именно в прессе, поскольку советские историки не поспевают за средствами массовой информации. Абсурдность ситуации в том, что главные святыни пока неприкосновенны: вождь — по-прежнему **Ленин**, государственный строй — по-прежнему социалистический, коммунизм — по-прежнему «светлое будущее».
Продолжают происходить удивительные события — из тех, что еще лет десять назад **Владимир Войнович** определил как «Марсианские хроники». В Красноярске — торжественное открытие филиала музея **Ленина**: маршрут всенародного паломничества в Шушенское пополняется важным промежуточным пунктом. Дочь **Тодора Живкова Людмила** защищает в МГУ докторскую диссертацию на тему «Развитие принципа гласности в трудах Ленина и Георгия Димитрова». Выходит в свет первый том собрания сочинений **Ленина** на туркменском языке; президиум Туркменской академии наук намерен полностью завершить тридцатитомное издание к 1995 г. Исправно функционируют все подсистемы идеологической машины — от райкомов комсомола до Ленинских комнат в каждой воинской части. Издаются многотиражки и выпускаются стенгазеты.
На этом общем фоне происходят и другие важные события, имеющие далекоидущие последствия. Альтернативная молодежная культура консолидируется и прорывается в сферу признанности. Рок-музыка из подполья выходит прямо на авансцену, а вместе с ней и новый способ мировосприятия. Важная роль принадлежит здесь вышедшему на экраны фильму **Сергея Соловьева** *Асса*. В фильме вынесен ненавязчивый, но близкий сердцу юных приговор всему поколению Козлодоевых — упорствующих в своих заблуждениях или раскаявшихся, дистанцировавшихся от режима или служивших ему верой и правдой. Новое поколение не склонно интересоваться историческими подробностями. Советский рок решительно предпочитают иностранному: в студенческих общежитиях, в дворовых компаниях и даже на комсомольских стройках слушают ленинградский «Аквариум» и свердловский «Наутилус». **Виктор Цой** и **Сергей Курехин**, еще не знакомые читателям «толстых» журналов, любимы своей огромной аудиторией. Пройдет пара лет, и аудитория начнет разбредаться — кто в банкиры, кто в чиновники, кто в брокеры, кто в хакеры... Но 1987 г. предстает как время подлинности, как искренняя попытка идеалистического выбора.

Любовь АРКУС, Аркадий БЛЮМБАУМ, Александр СЕКАЦКИЙ

средства массовой информации

январь

С «Московского комсомольца» снят 40-тысячный лимит на подписку. С первых чисел года газета увеличивает тираж впятеро

1 Возглавивший газету в 1983 г. **Павел Гусев** к этому моменту известен в профессиональных кругах обычаем брать на работу людей без специального образования, зато с «пятым пунктом»; лично сокращать обязательные к публикации безразмерные речи генсека; премировать десяткой сотрудников, чьи материалы упомянуты в утреннем обзоре радио «Свобода». Бывший Первый секретарь Краснопресненского РК ВЛКСМ Москвы, прототип героя повести **Юрия Полякова** «ЧП районного масштаба», он уже к 1990 г. выведет «МК» на общесоюзный уровень цитирования, тиража и ненависти консерваторов. В черных списках коммунистических староверов газета следует сразу за «Огоньком» и «Московскими новостями»: первые в России статьи о проституции («Ночные охотницы»[1], «Белый танец»[2]), первая криминальная хроника, регулярное обозрение «бесовской» музыки «Звуковая дорожка», панорама армейского беспредела «Присяга», теплая дружба с главными спортивными диссидентами страны от **Вячеслава Фетисова** до **Рената Дасаева**, рубрика «Про это» и очерки о барабашках и в самом деле являют прямую угрозу ортодоксальному мировоззрению. В 1991 г. «МК» выйдет на беспрецедентную городскую подписку в 1 800 000 экземпляров: учитывая «семейный» подписной коэффициент 2,5, это значит, что ближайшие три года в Москве газету будут читать все, кто вообще умеет читать (отрыв по городу ближайшего конкурента, «Комсомольской правды», – втрое). Скорый крах общесоюзных гигантов в результате роста транспортных тарифов выведет ее в абсолютные лидеры постсоветской ежедневной печати, а президент РФ **Борис Ельцин** в 1992 г. признается, что начинает утро с «МК». По мере отлива горячих тем эстетика таблоида в газете станет преобладать, что отнимет часть поклонников, но и тогда «МК» останется самым тиражным ежедневным изданием страны.

февраль, 13

Михаил Горбачев обсуждает с руководителями СМИ актуальные задачи в свете требований январского Пленума ЦК КПСС

2 Отношение **Михаила Горбачева** к прессе остается двойственным. С одной стороны, он сам даровал ей вольную, а затем приложил много усилий к тому, чтобы журналисты осознали политику «гласности» как реальность (а не обман или провокацию). С другой же стороны – значительно ослабляя цензурный контроль, поощряя «нелицеприятную критику», «острые дискуссии» и обращение к «запретным темам», он вовсе не предполагал, что пресса воспримет его призывы столь буквально и не поймет главного: свободное слово важно не само по себе, но как инструмент претворения в жизнь идеологического курса. Вне этих задач, а уж тем более вопреки этим задачам его существование бессмысленно и даже вредно. Из аббревиатуры СМИП исчезает буква П – пропаганда: это дань идее демократизации, это еще один формальный шаг к цивилизованным отношениям между государством и средствами массовой информации. Но парадокс в том, что в преддверии политической реформы именно пропаганды своих начинаний и новых идей **Горбачев** ждет от журналистов. Оттого столь часты его встречи с руководителями прессы в ЦК (всего их в этом году состоится четыре). Задача **Горбачева** – умерить пыл редакторов СМИ, напомнив, что основополагающего принципа партийности для прессы никто пока не отменял. И критикам партийных органов не стоит забывать, что именно партия, признав ошибки прошлого, разрешила писать о них. **Горбачева** раздражает поспешность, непонимание общей стратегии. В процесс вмешается **Александр Яковлев**. 30 марта он встретится в ЦК с руководителями СМИ и призовет прессу «развивать гласность и критику, контроль снизу», «углублять революционный характер идущих процессов». Казалось бы, руководителей СМИ должна сбивать с толку разобщенность позиций руководства, когда **Яковлев**, **Горбачев** и **Егор Лигачев**, как лебедь, рак и щука, тянут прессу каждый в своем направлении. Она же будет использовать такое положение в своих целях – успешно лавируя между центром, его крайне правым и крайне левым флангами.

Павел Гусев

Михаил Горбачев встречается с журналистами

март, 1

Статья «Нелепо мяться перед открытой дверью» Лена Карпинского в «Московских новостях». Вчерашние ревизионисты и диссиденты допущены к перестроечной трибуне

3 В прессу и общественный контекст возвращается целая когорта журналистов, принадлежащих поколению, которое уже принято называть «шестидесятниками»: приверженцев «социализма с человеческим лицом», радикальных марксистов и левых ревизионистов. В большинстве своем они не ставили под сомнение марксистскую идеологию, но требовали очистить марксизм от позднейших наслоений; мировоззрение их определялось оппозицией «Ленин — Сталин». На фоне остальных шестидесятников, в массе своей вписавшихся в постхрущевскую реальность, эти публицисты выглядели наиболее последовательными, за что в свое время были наказаны отлучением от профессиональной деятельности. Достигшие при **Хрущеве** вершин партийной иерархии, они были призваны для косметической коррекции режима — и не оценили доверия, слишком серьезно и ревностно отнесясь к своим обязанностям. Именно эти люди — историк **Михаил Гефтер**, социолог и филолог **Юрий Карякин**, публицист **Геннадий Лисичкин**, журналист и историк **Егор Яковлев**, экономист и публицист **Отто Лацис** и др. — начинают определять лицо российской публицистики, да и общественной жизни в 1987 — 1993 гг. (впоследствии резко разойдутся с ельцинским режимом после расстрела Белого дома). Ярким представителем этой славной когорты был **Лен Карпинский**, сын одного из ближайших соратников **Ленина**. По окончании философского факультета МГУ работал секретарем ЦК ВЛКСМ, с 1962 г. был членом редколлегии «Правды». В 1967 г. был уволен из газеты за статью «На пути к премьере», в 1969 г. уволен из «Известий». В этом же году привлек к себе внимание органов ходившей в самиздате статьей «Слово — тоже дело», где гневно обличал вторжение в Чехословакию. С 1973 г., после разгрома Института конкретных социальных исследований АН СССР, работал в издательстве «Прогресс», откуда опять же был уволен (и опять же за очередную попытку ревизии марксизма), а также исключен из рядов КПСС. С пространной статьей, не уместившейся в стандартную полосу «МН», **Карпинский** возвращается в официальную журналистику. В 1989 г. **Карпинский** станет политическим обозревателем главной перестроечной газеты. Он вступит в полемику с ортодоксами, «патриотами», а затем ельцинистами; будет разоблачать экономические реформы, которые посчитает грабительскими. Смерть **Карпинского** в июне 1995 г., ускоренная чеченской войной и разочарованием в демократах нового призыва, для многих станет вехой, обозначившей конец шестидесятничества как течения российской общественной мысли. К сожалению, ни сам **Карпинский**, ни его сверстники и единомышленники так и не осознают, что моральная политика невозможна в принципе — и в условиях демократии еще менее возможна, нежели в душной атмосфере искусственно сконструированного социума. Их возвращение в профессию окажется столь же кратким, сколь и сам период демократических иллюзий 1985 — 1991 гг.

март

Реакция СМИ на «Письмо десяти»

4 Парижская «Le Figaro»[3] публикует открытое письмо десяти эмигрантов **Михаилу Горбачеву**. Авторы текста, названного «Пусть Горбачев предоставит нам доказательства», в резких тонах критикуют советскую внешнюю и внутреннюю политику, требуют от перестроечного руководства безоговорочного осуждения 70-летней политики репрессий против инакомыслящих, вывода войск из Афганистана, свободы информации, пересмотра советской идеологии и т. п. Напоследок авторы письма выражают уверенность в том, что их письмо никогда не будет опубликовано в СССР, — это и станет наилучшим доказательством лживости посулов нынешнего руководства. После соответствующих консультаций в ЦК «Московские новости»[4] публикуют полный перевод письма с полемическим комментарием **Егора Яковлева**. «Письмо десяти» становится первой публикацией, которая собирает толпу у дверей редакции на Страстном, читающих и бурно обсуждающих свежий выпуск газеты на стенде (в будущем это место москвичи назовут «Гайд-парком»). В своем комментарии **Яковлев** отвечает авторам в высшей степени

...сковские новости» № 9, 1 марта 1987 г.

НЕЛЕПО МЯТЬСЯ ПЕРЕД ОТКРЫТОЙ ДВЕРЬЮ

Лен КАРПИНСКИЙ

Лен Карпинский. «Нелепо мяться перед открытой дверью». «МН», 1 марта

Лен Карпинский

резко, но умно и уважительно. Пафос его ответа в том, что лучше и достойнее в тысячный раз обмануться, поверив в дуновение оттепели, чем оставаться в стороне, наблюдателями в «белых перчатках». Еще до опубликования полного текста письма в «МН» яростно выступает «Правда»: **Виталий Корионов**, правдист с сорокалетним стажем, разражается яростной отповедью эмигрантам: «Их подлинные друзья – афганские душманы, никарагуанские «контрас», полпотовские убийцы». Завершается статья в старорежимной лексике: «Кучка отщепенцев в преддверии великого праздника – 70-летия Октября – пытается швырнуть поток грязи в наш светлый дом. Не выйдет!».[5]

март, 8

На ЦТ дебютирует программа Владимира Молчанова «Вы где-то с ними уже встречались», четыре выпуска спустя переименованная в «До и после полуночи»

5 Словно в подарок к Международному женскому дню, на экране ЦТ возникает новое лицо. **Владимир Молчанов**, одновременно утонченно-вальяжный, интеллигентно-светский и уютно-домашний, еще пару лет назад ни под каким видом не мог бы появиться в отечественном эфире. Удивительна и сама его расслабленная (без амикошонства) манера держаться в кадре, задушевно обращаясь к каждому зрителю; удивительно и то, что программа продолжается далеко заполночь. Ночной эфир – новшество для ЦТ. Его освоение начиналось робко, с механического перемещения на более позднее время уже существующих программ («Мир и молодежь», «В субботу вечером»). Настоящее рождение ночного эфира происходит только теперь, являясь своеобразным знаком признания новым руководством принципа privacy. Парадоксальным образом **Молчанов** ведет и самую либеральную («До и после полуночи»), и самую консервативную («Время») телепередачи. Сама авторская программа **Молчанова** тоже совмещает несовместимое: сюжеты о сталинских расстрелах сменяются материалом о **Джоне Ленноне**, красивые картинки западной жизни – непарадными лирическими «Провинциальными новостями» **Александры Ливанской**. Изголодавшаяся по живому телевидению аудитория благодарно принимает эту мозаику. Идеологию передачи может выразить завершающая ее первый выпуск песня «We are the world, we are the children» в исполнении западных звезд (впервые зрители видят на экране тех, кого знали по затертым кассетам или слышали по «вражьим голосам»): программа **Молчанова** – это взгляд на огромный мир без идеологических очков.

март, 13

«Известиям» — 70

6 Главные события этого года – юбилеи. «Известия» – не исключение. Газета, вышедшая впервые под названием «Известия Петроградского Совета рабочих депутатов» 28 февраля (13 марта) 1917 г. в Петрограде, возглавлялась меньшевиками, чем неизменно раздражала лидера большевиков. «Народники и меньшевики, редактирующие «Известия», хотят, чтобы их считали социалистами, но не умеют быть даже демократами», – писал **Ленин** в «Правде».[6] С победой Октября руководство газетой перешло в нужные руки. Именно здесь были опубликованы исторические декреты о мире, о земле, программные ленинские статьи «Главная задача наших дней», «Очередные задачи Советской власти». Здесь печатались **Михаил Калинин**, **Григорий Орджоникидзе**, **Михаил Фрунзе**, **Григорий Петровский**, **Валериан Куйбышев**, **Надежда Крупская**, **Глеб Кржижановский**, **Анатолий Луначарский**, **Максим Горький**. Первыми редакторами «Известий» стали **Юрий Стеклов**, **Иван Скворцов-Степанов**, **Максимильян Савельев**. За несколько десятилетий «Известия» обзавелись собкорами во всех союзных республиках, в большинстве автономных республик, краев и областей СССР и более чем в 30 странах мира. В таком виде в 1985 г. принял газету **Иван Лаптев**. За пять лет своей редакторской деятельности он не изменит существенно ни макет, ни стиль, ни состав, ни рубрикацию (разве что, в свете новых партийных директив, в январе 1986 г. появилось вялое «Коммерческое обозрение» – путеводитель по рынку товаров и услуг). Впрочем, в декабре 1987 г., накануне визита **Михаила Горбачева** в Вашингтон, «Известия» впервые в СССР опубликуют интервью президента США **Рональда Рейгана**. Наиуспешнейшие проекты

В этой компании оказались также несколько лиц, разное время и по разным мотивам выехавших СССР. Причем если одни из них давно подвизались на антисоветском бизнесе, то другие не демонстрировали свою враждебность

Перепечатывая это письмо, как оно опубликовано во французской «Фигаро», редакция полагает, что, в общем-то, оно не требует особого комментария, ибо говорит само за себя. И все-таки, поскольку это письмо — оно ждет ответа.

ПУСТЬ ГОРБАЧЕВ ПРЕДОСТАВИТ НАМ ДОКАЗАТЕЛЬСТВА

ЗА ПОДЛИННУЮ ГЛАСНОСТЬ

«Пусть Горбачев предоставит нам доказательства». «МН», 29 марта

Егор Яковлев

старых времен труднее всего поддаются реформированию — вместе со спортом, балетом и национальными галереями правительственный вестник твердо держит линию: средняя газета обтекаемых воззрений для степенного читателя. Выигрывая встарь за счет сравнительной живости подачи (фотоэтюды с озорными стюардессами, очерки собкоров о рождественской суете в Париже и репортажи Снеговика с хоккейных турниров), «Известия» и посреди великого геополитического землетрясения демонстрируют «зрелый подход»: изошутки про Иван Иваныча и «ушла на базу», рубрика «Внимание: опыт», мохнатые лапы **Пиночета** и размышления писателя-орденоносца о повышении требовательности к себе. В августе 1991 г. ГКЧП даже не сочтет нужным закрыть газету.

март, 17

VI съезд Союза журналистов СССР проходит без каких-либо эксцессов. Председателем правления Союза, как и положено по негласному закону, вновь переизбран главный редактор «Правды» Виктор Афанасьев

7 В журналистских рядах — по крайней мере внешне — полный порядок. Никакого разброда и шатаний. Выступления представителей СМИ в нужных пропорциях сочетают критику и самокритику с чувством глубокого удовлетворения от достигнутого. Деятельность правления СЖ за отчетный период (1982—1986) признана достойной. Армия советских журналистов, по своим размерам превышающая численность многих армий мира («В стране, — констатирует **Виктор Афанасьев**, — насчитывается 100 тыс. журналистов, из них членами Союза являются 85 182 человека, к тому же имеется 6 млн. внештатных корреспондентов»), официально расписывается в том, что она «с сознанием высокой ответственности восприняла призыв партии к революционным преобразованиям во всех сферах общества» (из резолюции съезда[7]). Собрание чутко реагирует на запросы времени — во главе угла оказываются именно те проблемы, что более всего волнуют сейчас главного идеолога перестройки. Первое: «зажим критики» по причине того, что кое-где у нас порой местное руководство не радо гласности. Второе: правильное понимание гласности, которая не должна превратиться в выискивание лишь негативных явлений. «По результатам опроса наших читателей, — сообщает на съезде редактор газеты «Новороссийский рабочий», — больше всего в газете их раздражает непрерывная критика без последующих перемен к лучшему»[8].

апрель

На Ленинградском телевидении выходит в эфир первый выпуск программы «Пятое колесо»

8 Все впервые: интервью с академиком **Андреем Сахаровым**, репортаж из андеграундного кафе «Сайгон» и очерк о жизни питерской богемы, записи митингов «Памяти» и «Мемориала», аналитические сюжеты о катастрофе в Чернобыле и суде над бывшим зятем **Брежнева Юрием Чурбановым**, прямой эфир со следователями **Тельманом Гдляном** и **Николаем Ивановым**. Жанровое самоопределение — художественно-публицистический видеоканал. Создатель «Пятого колеса», редактор художественных программ ЛенТВ журналист **Бэлла Куркова** вскоре станет одной из знаковых фигур перестройки. Режиссеры **Наталья Серова** и **Клара Фатова** выстраивают передачу как альманах авторских сюжетов: актуальные материалы плюс телевизионный вариант сюжетов про «белые пятна» и «черные дыры» истории. Видеоканал представляет собой трехчасовой цикл разножанровых, отличающихся друг от друга тематически и стилистически, порой весьма затянутых сюжетов, объединенных названием, желанием говорить о том, о чем молчат власти, и расчетом «на доверие у нашей интеллигенции» (выражение **Курковой**). В числе авторов — **Виктор Правдюк** с невнятной «духовной» публицистикой; **Вадим Коновалов**, морализаторствующий преимущественно на темы трудного отрочества. Принципиальным открытием «Пятого колеса» становится **Сергей Шолохов**, одним из первых утвердивший понятие «телевизионного имиджа»: маска улыбчивого циника, абсолютно аполитичного и не чуждого интеллектуальности, поможет ему в адекватном стиле информировать зрителей о том невиданном кино, которое, благодаря видеосалонам и видеопрокатам, наконец-то стало доступным широким слоям трудящихся. К концу 1988 г. «Пятое колесо», несмотря на аморфность и эклектичность, будет уступать на ЛенТВ по рейтингу только «600 секундам» и «Музыкальному рингу».

Владимир Молчанов

Бэлла Куркова

Сергей Шолохов

май, 3

Торжественно отмечается юбилей главной газеты страны. «Правде» — 75 лет

9 Формально оставаясь главной газетой страны, «Правда» на деле с каждым днем теряет свои позиции. «Умеренность и осторожность» — основополагающий принцип **Виктора Афанасьева**, главного редактора газеты с 1976 г., — помогает ему, несмотря на масштабные перестроечные кадровые «чистки», удержаться в своем кресле, но едва ли способствует популярности издания. Юбилей газеты неприметен в общественно-политической жизни, хотя и сопровождается всеми приличествующими случаю мероприятиями. К событию приурочена международная встреча редакторов коммунистической и демократической прессы, в которой принимают участие представители печати более 100 партий. На дорогой мелованной бумаге, с цветными фотографиями, издана специальная юбилейная брошюра — «Газете «Правда» — 75 лет». Текст подписан непосредственно **Афанасьевым**. Фамилия «Ленин» встречается в среднем четыре раза на странице, что ничуть не мешает уделять основное внимание сегодняшнему дню газеты. По пунктам изложено, как в «Правде» проводятся главные линии перестраивающейся партии; находится место и для самокритики: «Не могу сказать, что «Правда» решает стоящие перед ней задачи самым лучшим образом. (...) Мы увлеклись критикой, которая иногда оборачивалась критиканством, погоней за сенсациями...». Из текста главного редактора ясно следует: даже если газета не проявила подобающей расторопности, она непременно исправится в ближайшем же будущем.

июнь, 3

Выходит первый номер независимого бюллетеня «Гласность»

10 Тиражом в 100 экземпляров выходит ксерокопированный журнал «Гласность», главный редактор которого — правозащитник **Сергей Григорьянц** — недавно освобожден из лагерей после 9 лет заключения. Журнал, который просуществует до 1991 г., является как бы переходной стадией от самиздата к легальным оппозиционным изданиям. 13 июля в ответ на письмо в Комитет по делам печати с просьбой о регистрации издания **Григорьянц** получит отказ, т. к., во-первых, подобные разрешения даются только государственным и общественным организациям, а во-вторых, в Советском Союзе и без того выходят тысячи газет и журналов. Однако и запрещена «Гласность» не будет. Тираж расходится по стране, переиздается в Риге, Ереване, Нью-Йорке (12 тыс. экземпляров), Берне, Париже, пересказывается «Свободой» и «Голосом Америки». Позиция **Григорьянца** близка части эмиграции (**Владимир Максимов**, **Лев Наврозов**): он считает перестройку операцией спецслужб, ищет и находит следы военного заговора и усиления гонки вооружений, что в 1987 — 1989 гг. кажется паранойей. Видя повсюду щупальца КГБ, **Григорьянц** отказывается примкнуть к «ДемСоюзу» **Валерии Новодворской** и **Владимира Жириновского**, компрометирующему, по его мнению, антикоммунистическую оппозицию. Но именно учредительное собрание «Демократического Союза» в мае 1988 г. на даче в Кратове, где печатается «Гласность», станет поводом для операции КГБ, в ходе которой **Григорьянц** будет задержан, а журнал (незадолго до этого названный подстрекателем и агентом вражеской разведки в «Правде»[9]) на четыре месяца перестанет выходить. Удостоенный в 1989 г. премии «Золотое перо свободы», **Григорьянц** не впишется ни в одну политическую конъюнктуру: «Гласность» умрет вместе с перестройкой, ее на два года переживет информагентство «Ежедневная гласность».

июль, 13

ЦТ решается отпустить «верхнюю пуговицу» своей жесткой эфирной сетки. Первый выпуск утренней

11 Переход от традиционного утреннего повтора программы «Время» к легкой занимательности «90 минут» оказался для ЦТ весьма затруднительным. Промежуточным звеном явилась тридцатиминутка «утренняя гимнастика — мультфильм — музыка», которой с начала 1987 г. отваживаются предварять повтор главной информационной передачи страны. Дальше — больше: «Время», которое в вечернем эфире, как и прежде, одновременно транслировалось по всем каналам, из утреннего эфира исчезает вовсе. Первые выпуски «90 минут», пришедшие ему на смену, являют собой зрелище странное: сюжеты-«тяжеловесы» на политические и производственные темы, как будто перекочевавшие

РЕДАКЦИОННЫЙ ОТДЕЛ

ОБ ИНФОРМАЦИОННОМ БЮЛЛЕТЕНЕ "ГЛАСНОСТЬ" И СБОРНИКАХ "ГЛАСНОСТИ"

В наши дни необходимость реформ во всех сферах политической, экономической и социально-культу[рной] ...зна.

Еще недавно о необходимости перемен говорили ли... годня о переменах говорит все и настойчивее дру... ли страны. Именно они оценивают события предшест... и как предкризисные явления. Именно они оценива... шествующего периода как предкризисные явления. ...ли страны объявили политику решительных перемен ...ого пути нет.

Информационный бюллетень «Гласность»

Юбилейный номер газеты «Правда»

информационно-развлекательной программы «90 минут»

из «Времени», в произвольных пропорциях перемешиваются со спортивно-развлекательными материалами. Ко всему этому добавляется довольно неловкий студийный конферанс, тщетно пытающийся свести в единое целое разнородные составляющие. Постепенно, избавившись от наследия предшественницы, программа нащупает верный тон и ритм: информация короткой строкой, много музыки, легкие, непритязательные комментарии. Уже через полмесяца, к концу июля, «90 минут» получат 1142 зрительских письма. А к концу 1988 г. твердо займут место в десятке самых популярных программ ЦТ, ознаменовав тем самым веху в раскрепощении отечественного ТВ не менее значимую, чем появление ночного эфира.

август, 3

В эфир выходит первый выпуск «Прожектора перестройки»

12 «Прожектор перестройки», 10-минутная программа, выходящая сразу после «Времени», очень скоро становится одной из популярнейших на ЦТ. Ее рейтинг в 1987 г. составляет 64 %. Выпуски **Александра Тихомирова** или **Юрия Черниченко** подчас действительно отличаются остротой. Однако уже в 1988 г. **Черниченко** перестанет появляться в «Прожекторе». Материалы программы все чаще станут напоминать расширенные сюжеты «Времени». Уровень критики окажется вполне соизмерим с тем, что допускался в рубрике «Уголок народного контроля», непременной для районных и областных газет еще доперестроечной поры. Рейтинг программы резко упадет. С осени 1989 г. «Прожектор» заменит новая передача «Актуальное интервью».

август

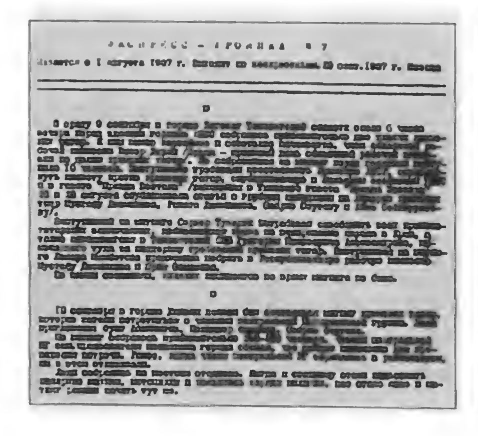
В Москве основана самиздатовская газета «Экспресс-хроника»

13 Главный редактор новой газеты — бывший политзаключенный **Александр Подрабинек**, один из основателей Рабочей комиссии по расследованию использования психиатрии в политических целях в СССР (1977), сотрудник «Хроники текущих событий», автор книги «Карательная медицина», по обвинению в «антисоветской деятельности» провел в ссылках и лагерях в общей сложности не менее 6 лет. Основные темы издания — нарушение прав человека в СССР, преследования за убеждения. Отказываясь от принципа копирайта, редакция приветствует любые перепечатки материалов «Экспресс-хроники». Стиль газеты — беспристрастная, объективная подача информации, комментарии строго отделены от сообщений. Первая закладка (печатается на машинке) — 12—14 экземпляров, в зависимости от бумаги. Потом газета расходится по рукам, ее тиражируют в разных городах. Для западной прессы (радио «Свобода», «Голос Америки») «Хроника» — уникальный источник информации, особенно о событиях в провинции и на национальных окраинах. В регистрации изданию отказано. До конца 1990-х гг. газета будет существовать за счет коммерческой деятельности, а также спонсорской поддержки частных лиц и независимых организаций (преимущественно западных) — сначала в Советском Союзе, потом в России. «Экспресс-хроника» останется единственной правозащитной газетой на территории бывшего СССР. В 1999 г. «Экспресс-хроника» перейдет в электронный формат.

сентябрь

Газета «Московские новости» (№ 37) печатает некролог писателя Виктора Некрасова

14 Впервые, кажется, за всю историю коммунистического режима в советской прессе публикуется некролог литератора-эмигранта. Текст построен с соблюдением «советских приличий»: разрыв с отчизной априори катастрофичен для художника. Соответственно, то, что **Виктор Некрасов** написал в СССР, «остается крупным и живым достоянием советской литературы» (повесть «В окопах Сталинграда» — «посмертное право» писателя «на признательность нашего народа»), а написанное в эмиграции «даже по чисто художественному счету не идет ни в какое сравнение с тем, что создано на Родине». Текст некролога подписывают **Григорий Бакланов**, **Булат Окуджава**, **Вячеслав Кондратьев**, **Владимир Лакшин**. Несмотря на то что **Егор Лигачев** запрещает печатать некролог **Некрасова**, **Александр Яковлев** публикацию санкционирует. На следующий день после выхода газеты разгорается крупный скандал. **Лигачев** требует увольнения



Газета «Экспресс-хроника»

Дмитрий Захаров, Александр Любимов, Владислав Листьев

«распустившегося» главного редактора «МН», обвиняя покойного писателя-эмигранта в антисоветской деятельности. **Яковлев** напоминает, что автор знаменитой повести «В окопах Сталинграда» жил в нищете и был вынужден уехать из СССР.[10] Наверху продолжается идеологическая война, за ходом действий которой население может следить по скандальным публикациям.

октябрь, 2

На ЦТ — первый эфир программы «Взгляд»

15 Концепцию передачи — «у вас на кухне после одиннадцати» — **Кира Прошутинская** и **Анатолий Лысенко** придумали еще в начале 1970-х гг. В те времена авторам ответили: «Если у вас еще раз возникнут подобные идеи, то лучше уходите с телевидения и сидите на кухне». Идея была востребована, когда от идеологического отдела ЦК КПСС поступил заказ: создать живую молодежную вечернюю программу. В Информационной редакции была подготовлена программа «До и после полуночи», в Молодежной — «Взгляд». Авторами передачи становятся **Анатолий Лысенко, Эдуард Сагалаев, Анатолий Малкин** и **Кира Прошутинская.** 2 октября в пока еще безымянной программе («Взглядом» она станет с седьмого выпуска) на экранах СССР появляются молодые ребята, которых вскоре узнает и полюбит вся страна: «правильный» и элегантный **Владислав Листьев**, задира-репортер **Александр Политковский**, интеллектуал и резонер **Дмитрий Захаров**, прагматик и любитель сенсаций **Александр Любимов**. Простая композиция (сюжет — обсуждение — музыкальная вставка — в произвольных сочетаниях), некоторая неряшливость студийной работы воспринимаются как признаки достоверности, дискуссии переносятся в квартиры, остается один шаг до интерактивности. За острую публицистичность зрители готовы терпеть пока еще неизбежную «нагрузку»: международные сюжеты в духе традиционной контрпропаганды, анонсы центральных газет. К эфиру не допущены интервью с **Виталием Коротичем** и сюжет про конфликт между **Владимиром Васильевым** и **Юрием Григоровичем** — об этом зрители узнают из прессы. «Взгляд» на несколько лет станет одной из самых популярных программ; уже в следующем году, согласно социологическим опросам, он прочно займет первое место — с существенным отрывом от конкурентов.

октябрь, 25

В Ленинграде, в ДК железнодорожников, проходит первая конференция самиздатчиков

16 С перестройкой место традиционной диссидентской печати постепенно занимает т. н. независимая пресса. Цель встречи представителей «альтернативной» прессы (встречи, которая все еще воспринимается как «диссидентство», хотя за самиздат уже не сажают) — определить задачи неофициальной журналистики в условиях перестройки. В конференции участвуют редакторы 20 ленинградских, московских, рижских изданий, различных по тематике и целям: правозащитные издания («Поединок», «Экспресс-хроника», «Точка зрения»); исторические и общественно-политические («Вестник Совета по экологии культуры», «Меркурий», бюллетень историко-политического клуба «Община»); религиозные журналы («Бюллетень христианской общественности»); альманахи гуманитарного направления («Обводный канал», «Митин журнал», журнал переводов «Предлог»). Кроме «неформальной» печати, на встречу приглашены корреспонденты «Смены», «Известий», «Литературной газеты», журналов «Аврора», «Сельская молодежь» и др. Между независимой и официозной прессой разгорается полемика со взаимными обвинениями: самиздат упрекают в низком качестве текстов и тенденциозности, официальные СМИ — в негибкости, отсутствии актуальных материалов. В ходе встречи выявляются общие проблемы независимых издателей. В первую очередь, это по-прежнему отсутствие легального доступа к множительной технике. Частное владение ксероксами пока еще невозможно, использование государственных копировальных аппаратов преследуется не по политическим, но по уголовным статьям. Отказываясь регистрировать частные издательства как кооперативы, государство оставляет их на нелегальном положении. Распространение свободного печатного слова существенно осложняет разобщенность самиздата, отсутствие репрезентации изданий по стране. По результатам встречи

Александр Бовин

Александр Невзоров

выработано совместное коммюнике (автор проекта **Александр Подрабинек**, газета «Экспресс-хроника»), в котором предлагается объединить усилия редакторов в борьбе за признание государством юридического статуса независимых изданий. Решено начать совместное издание реферативного «Журнала журналов», содержащего информацию об органах неофициальной печати.

декабрь, 11

Александр Бовин объявляет открытую войну цензуре

17 Реакция **Александра Бовина** на цензурное вмешательство в его выпуск «Международной панорамы» беспрецедентна: он публикует в «АиФ» протестное «Письмо в редакцию» и полный текст «отредактированного» репортажа об Афганистане, выделив вырезанные цензурой фрагменты – о внутренней борьбе в НДПА, низкой боеспособности советской армии, нахлебничестве политиков и – самое главное – фразу «А между тем, по моему разумению, уходить надо. Уходить во что бы то ни стало». И это – в момент приостановки вывода советских войск! После содеянного **Бовин**, едва ли не самый популярный из советских международников, исчезнет из эфира на целый год. Журналистика была для него золотой ссылкой: в 1972 г. он был переведен в «Известия» из ЦК (где входил в группу либеральных спичрайтеров), сохранив, впрочем, близкие контакты и с бывшими коллегами, и с самим **Юрием Андроповым.** Обаяние, контактность и политический опыт **Бовина**, никогда не опускавшегося до лжи и грубой пропаганды, будут востребованы в 1992 г., когда его назначат первым после восстановления советско-израильских отношений послом в Израиле. Однако второе «хождение во власть» завершится для него, как и первое, возвращением в журналистику.

декабрь, 23

На Ленинградском телевидении дебютирует программа «600 секунд»

18 Образ брутального и бесстрашного ночного ковбоя, знатока городской грязи, поклонника лошадей, оружия и черного цвета, выстреливающего за 10 минут до 40 сюжетов и устных сообщений, – сенсация на перестроечном телевидении. **Александр Невзоров** мгновенно становится звездой, символом журналистского мужества и принципиальности. Появление других ведущих программы, **Светланы Сорокиной** и **Вадима Медведева** (неизбежное при ежедневном эфире), поначалу вызывает возмущение зрителей, требующих «только Невзорова!». Драматизм передаче придает обратный отсчет времени, безжалостность ко всем и вся и отсутствие моральных ограничений. Нов ритм и язык вещания. Оценки остры и безапелляционны. Темы сюжетов шокируют – рыночные спекулянты, рэкетиры, партийные и хозяйственные бонзы, мошенники, «теневики»... Одним из первых **Невзоров** начинает показывать обезображенные трупы, а вместе с прогнозом погоды регулярно сообщает радиационный фон. На героическую репутацию журналиста отлично работают частые конфликты с ведомствами и городскими властями. Несколько позже станет очевидно, что **Невзоров**, поначалу зачисленный в ряды наирадикальнейших демократов, затем – столь же радикальных реакционеров и мракобесов, никогда не был ни тем, ни другим. Интуитивно и талантливо он создает – одновременно с западными коллегами – русский аналог жанра reality show, требующего от автора энергии, авантюризма, аморальности, сенсационности любой ценой – и никакой последовательности.

Комментарии к сообщениям
Аркадий БЛЮМБАУМ (14), Дмитрий БЫКОВ (3), Инна ВАСИЛЬЕВА (4, 7, 9, 12), Алексей ВОСТРИКОВ (8), Денис ГОРЕЛОВ (1, 6, 11), Надежда САШИНА (2, 13, 16), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (5, 8, 10, 15, 17, 18)

резюме

1987 г. – пик горбачевской перестройки, окончание ее «розового» этапа, то есть все более полное осознание того печального факта, что косметический ремонт системы на сей раз не удастся и отказ от всего советского – идеологии, экономики, ментальности, – становится лишь вопросом времени. 1987 г. – время, когда **Горбачев** впервые перестает контролировать запущенный им процесс и предчувствует, что станет жертвой этого процесса. Главная беда российской поздне- и послеперестроечной действительности – отсутствие законодательства, которое могло бы регулировать процесс реформирования общества и делать его менее болезненным, – впервые заявляет о себе именно теперь: инерция распада, разрушения, копившаяся больше полувека, оказывается слишком велика. В 1987 г. скрепы ослабли, привычные представления рухнули, но эйфория еще продолжается.

Пресса существует на пересечении всех этих тенденций и вполне отвечает переломному характеру эпохи. Правда, в 1987 г. она уже не едина: именно в это время в советскую (еще!) печать возвращается дискуссионность, настоящая, а не подпольная борьба идей. Долгая полемика идеологов нового почвенничества и старого либерализма (условно говоря, **Александр Солженицын** и **Илья Шафаревич** против **Андрея Сахарова** и **Андрея Амальрика**) выходит на поверхность и впервые за послеНЭПовские годы раскалывает печать на либеральную и консервативную. Спор «Октября» и «Нового мира» в 1960-е гг. кажется детской стычкой на фоне зубодробительных полемик, разворачивающихся между «Московскими новостями» и «Нашим современником», «Огоньком» и «Советской Россией»: печатные СМИ обретают лицо.

Новых СМИ (именно в этом году из аббревиатуры СМИП выпадет буква «П» — пропаганда) в должном количестве еще не появляется, их бум придется на первую половину 1990-х гг. Пока же стремительно меняются старые: флагманом перестройки становится все более смелый «Огонек» **Виталия Коротича**, за «Московским комсомольцем» и «Собеседником» выстраиваются очереди с пяти часов утра, тиражи достигают астрономических цифр. Основными жанрами газетных публикаций и телевизионных передач становятся дискуссии и читательские письма (появляется само понятие «обратная связь»), а со второй половины 1987 г. — репортажи-расследования. И в прессе, и на телевидении беспрерывно организуются социологические опросы, разговоры с молодежью на улице (стенографические отчеты о таких уличных форумах пишутся, а чаще придумываются сотнями). В 1987 г. благодаря программе «Взгляд», которую **Эдуард Сагалаев** в октябре начинает делать с молодыми ведущими (в основном из либеральной зарубежной редакции Всесоюзного радио), на телевидении практически не остается запретных тем. Пресса тоже все отважнее упоминает вещи, о которых немыслимо было говорить вслух: наркомания, проституция, профашистские НОМ (аббревиатура тех лет — «Неформальное объединение молодежи»), афганская война и дедовщина.

Партийная пресса пока играет в либерализм, и даже мастодонты из «Правды» еще не решаются в открытую критиковать **Горбачева** — или тем более называть его предателем. Сам генсек все еще вне критики, и, стремясь подражать его либеральности и открытости, либеральничают самые официозные издания. Большинство партийных журналистов все еще верит, что перестройка ограничится сменой лозунгов. Любопытно, что самые смелые публицисты из числа либералов-радикалов не представляют, сколь разрушительное действие окажут их разоблачения: в 1987 г. редко кто считает дальше, чем на 2 хода вперед.

Начальство поменялось практически во всех центральных и республиканских газетах: к власти пришли осторожные реформаторы, сторонники «соцреализма с человеческим лицом». В целом даже самые прогрессивные издания сохраняют следы досадной половинчатости. О сталинских репрессиях упоминать уже можно, но — вскользь. В партийной прессе лейтмотивом звучит требование «Больше критики», «Больше самокритики», «Больше света» — однако для равновесия тут же помещается какой-нибудь предельно ретроградный материал, то бичующий новомодное увлечение религией, то предостерегающий от рабского преклонения перед Западом.

Язык прессы пока еще довольно однообразен, журналисты со сколько-нибудь индивидуализированным стилем — на вес золота. В газетах преобладает смесь двух новоязов: это язык прежней эпохи, сильно разбавленный англицизмами. Почвенники и наиболее ортодоксальные шестидесятники высказывают опасения, что молодое поколение чересчур прагматично, что для него нет ничего святого. Однако молодое поколение — в основном дети тех самых шестидесятников **Владимир Яковлев**, **Артем Боровик**, **Дмитрий Лиханов**, **Евгений Додолев**, **Александр Любимов**, — уже берет свое. Представители недавней «золотой молодежи», выросшие в огромных квартирах или проведшие отрочество за границей, молодые выпускники международного отделения журфака МГУ, они начинают делать погоду на телевидении и в прессе. Отличные стартовые возможности и врожденное отсутствие страха позволяет им в течение полугода растабуировать все запретные темы и посетить все горячие точки, куда прежде не ступала нога советского журналиста. Одновременно зарождается мощная молодежная культура — журналисты все охотнее пишут о роке.

Между тем, несмотря на все эти проявления вольнолюбивости и отваги, в прессе не убывает количество упоминаний о партийных кампаниях, да и большинство публикаций появляются по отмашке, проходя многоступенчатое согласование. **Александр Яковлев** лично пробивает разрешение на тот или иной материал, **Коротич** и **Егор Яковлев** ездят к **Горбачеву** еженедельно — то добывать санкцию на публикацию, то оправдываться после нее. «Жилье — 2000» и Продовольственная программа, ставшие темой бесчисленных анекдотов, по-прежнему остаются первополосными темами. Зарубежным изданиям начинают уделять серьезное внимание — их цитируют, на них оглядываются, — но многие имена эмигрантов третьей волны все еще под запретом, их по-прежнему называют отщепенцами. Пресса русского зарубежья платит советским коллегам взаимностью, осуждая их сервилизм и отрицая саму возможность реформирования режима «сверху». Тема «борьбы за мир» и типично советские акции, посвященные ей (вроде массовой отправки посланий президенту **Рональду Рейгану** с требованием разоружиться или выпустить на свободу борца за свободу индейцев), остаются не просто дозволенными, но излюбленными приемами советских политических обозревателей: образ врага еще актуален, и в телерепортажах Америка и Западная Германия по-прежнему предстают царством желтого дьявола и технократического кошмара. Однако «советская Саманта» — **Катя Лычева** — уже слетала в США в качестве посла мира и осталась очень довольна.

1987 г. — это год, когда все уже многое понимают, но еще остаются вместе и продолжают верить, что это навсегда. Один народ. Одна страна. Одно будущее.

Это последний год национального подъема, расплата за который растянется на десять лет.

Любовь АРКУС, Дмитрий БЫКОВ

литература

январь

«Нева» (№ 1) начинает публикацию романа Владимира Дудинцева «Белые одежды», написанного в 1967 г.

1 Автор «оттепельного» бестселлера «Не хлебом единым» тридцать лет спустя оказывается вновь в центре внимания. В 1967 г. имя **Владимир Дудинцева** не сходило со страниц центральной прессы, вокруг его романа разворачивались широкие дискуссии — подлинные сражения между либеральными и реакционными критиками. Защитником романа выступил «индивидуалист» **Константин Паустовский**, а одиознейший **Всеволод Кочетов** в пылу полемики состряпал даже «антидудинцевский» роман («Братья Ершовы»). Одним из первых **Дудинцев** открыл новый жанр в советской литературе: подробно прописанный «производственный» сюжет, в деталях и коллизиях которого прячется критика существующих порядков. Не прошедшие в 1967 г. цензуру «Белые одежды» печатаются с опозданием в 20 лет. Уникальный исторический материал облечен в архаичную литературную форму: ученые-генетики, главные герои романа, борются с мракобесами от науки и КГБ. Слог предельно прост, но на него никто не обращает внимания: роман читают как документальное повествование о доселе неизвестном «деле генетиков», галерея злодеев пополняется мрачной фигурой **Трофима Денисовича Лысенко** (в романе — академик Рядно). В библиотеках записываются в очередь на номера журнала с романом. Через год **Дудинцев** получит за «Белые одежды» Государственную премию.

январь

«Дружба народов» (№ 1) публикует роман Юрия Трифонова «Исчезновение»

2 «Исчезновение», как и серия очерков «Опрокинутый дом», которая войдет в 1989 г. в Собрание сочинений, являются посмертными публикациями писателя. **Юрий Трифонов** не только не относился к «запрещенным» писателям, но даже мог считаться «классиком» современной советской литературы: почти все им написанное публиковалось в «толстых» журналах, а впоследствии выходило отдельными книгами или сборниками. «Исчезновение», наиболее откровенное произведение писателя, в котором почти без оглядки на цензуру описаны репрессии 1937 г., не получает широкого резонанса. **Трифонов**, не будучи при жизни ни «героем», ни «мучеником», в 1987 г. записан чуть ли не в конформисты и соглашатели. Тот, кто в 1970-е гг. был властителем дум и кумиром либеральной интеллигенции, в перестроечном угаре отнесен к «советской официальной литературе». Между тем, в последующие годы непреходящая актуальность произведений писателя (и его романов, и т. н. «московских» повестей) станет очевидной: **Трифонов**, оказывается, запечатлел вовсе не только «время и место», но и архетип интеллигентского сознания: не столько предсказал перестройку, сколько предугадал ее неизбежный — во главе с такими «прорабами духа» — провал. С окончанием всеобщей политизации общества интерес к **Трифонову** вернется и будет расти.

январь

«Новый мир» (№ 1) начинает публикацию нового романа Даниила Гранина «Зубр»

3 Описание быта и умонастроений русской эмиграции в Берлине 1920-х — 1940-х гг. и история преследования ученых-генетиков в СССР в конце 1940-х гг. заполняют еще один пробел в знании отечественной истории. Однако роман не только познавателен, но и полемичен. Неоднозначность фигуры Зубра — **Николая Тимофеева-Ресовского**, после войны осужденного за коллаборационизм, — определяет остроту споров вокруг романа **Даниила Гранина**. Солженицынская мысль о том, что нельзя не изменять такой Родине (глава о генерале **Андрее Власове** в III томе «Архипелага...»), уже витает в воздухе. **Гранин** в свое время был единственным членом секретариата СП, воздержавшимся при исключении **Александра Солженицына**. Занимая высокие посты и печатаясь немалыми тиражами, он обладал талантом «не ссориться» с временами и властителями, «сохраняя лицо» и не позволяя себе позорных поступков. В «Зубре» **Гранин**, как обычно, чуток и восприимчив к запросам времени — его популярность у читателей по-прежнему стабильна, положение в литературном мире прочно, авторитет в «коридорах власти» высок.

Юрий Трифонов

Даниил Гранин

февраль, 19

Бориса Пастернака восстанавливают в рядах СП. Посмертно

4 Секретариат СП СССР отменяет собственное постановление тридцатилетней давности. Причиной исключения **Бориса Пастернака** послужило издание в Италии романа «Доктор Живаго» (1957) и присуждение писателю Нобелевской премии, от которой он вынужден был отказаться. Одна из самых позорных акций СП была инспирирована «сверху» — хрущевские культурные идеологи, в отличие от предшественников, предпочитали наказывать и казнить не собственными постановлениями, а руками коллег осужденного и его собратьев по ремеслу. Таким образом, не только виновный получал свое, но и подобные ему крепче усваивали урок. Эта иезуитская политика привела к тому, что абсолютное большинство писательского сообщества оказалось в роли палачей или пассивных соучастников: если даже не «подписантами» и не авторами газетных пасквилей, то по меньшей мере молчаливой массовкой. Исключение из СП имело грандиозные последствия не только для самого **Пастернака** (через два года умершего «в своей постели»), но и для многих писателей, еще долгие годы изживавших чувство вины и стыда за соучастие в «деле Пастернака». Нынешнее «посмертное» восстановление в рядах сопровождается рядом попутных резолюций: учредить комиссию по наследию; создать Дом-музей в Переделкино, выпустить Собрание сочинений; торжественно отпраздновать столетие со дня рождения. Вскоре в Литинституте пройдут Первые Пастернаковские чтения, на которых впервые с начала 1970-х гг. публично выступит **Лидия Чуковская**.

февраль

«Знамя» (№ 2) публикует поэму Александра Твардовского «По праву памяти», написанную в 1967 — 1969 гг.

5 Поэма **Александра Твардовского**, посвященная трагическим страницам коллективизации, сопровождавшейся голодом и массовыми репрессиями, была запрещена к публикации официальной цензурой и впервые напечатана в «Посеве» в 1969 г. Прежнего **Твардовского** (поэта-фронтовика, орденоносца, увенчанного лаврами классика соцреализма, создателя «народного» героя Василия Теркина и автора стихотворения «Ленин и печник», обязательного для выучивания наизусть каждым советским малолеткой) — к этому времени уже не было. В дачном поселке Красная Пахра доживал свой век снятый с должности главный редактор «Нового мира», опальный литератор, не поменявший вовремя курс вместе с партией и правительством и продолжавший в эпоху брежневской «реставрации» жить по законам «оттепельного» времени. К судьбе и личности **Твардовского**, быту и нравам «Нового мира» в «твардовский» период в дальнейшем будут все чаще обращаться мемуаристы и исследователи. Центральным сюжетом здесь, разумеется, станут взаимоотношения **Твардовского** и **Александра Солженицына**.

В издательстве «Советская энциклопедия» выходит «Литературный энциклопедический словарь»

6 Несмотря на то, что корпус текстов был сдан издательством в набор до объявленных «перемен», в словник вошли **Николай Гумилев**, **Владимир Набоков**, **Владимир Нарбут**, **Евгений Замятин**, **Бенедикт Лифшиц**, **Дмитрий Мережковский**, **Василий Гроссман**, **Даниил Хармс**, **Николай Олейников** и **Александр Введенский**. Разумеется, нет **Варлама Шаламова** — но его нет не только в Словаре, но и в изданной советской литературе: к этому моменту у писателя нет ни одной публикации в периодике и, тем более, ни одной книги. Современная отечественная литература представлена также без **Александра Солженицына**, **Виктора Некрасова**, **Андрея Синявского**, **Иосифа Бродского**, **Василия Аксенова**, **Георгия Владимова**, **Владимира Войновича**, **Владимира Максимова** и других писателей-эмигрантов. Чуть позже отказ от сотрудничества с ними станет обязательным условием, выдвинутым советской стороной для прекращения глушения радиостанции «Свобода» на территории СССР.

март

Писатели хотят быть издателями и получать

7 На заседании бюро секретариата правления СП СССР рассматривается предложение об организации кооперативных издательств. Формально кооперативные издательства существовали всегда (тот же «Советский писатель»). Теперь писателей увлекают две цели, противоречащие друг другу: 1) обзавестись личными паями (пакетами акций)

Александр Твардовский

Борис Пастернак

дивиденды. Принято решение о создании кооперативных издательств

и разбогатеть, получая дивиденды; 2) навязать издательствам в обязательном порядке публикацию своих произведений по мере их рождения на свет. Подобная инфантильность свойственна в этот период всем без исключения представителям творческих профессий: не только литераторы, но и кинематографисты, и театральные деятели, и художники свято убеждены в том, что лишь цензура и чиновничий произвол стоят на их пути к массовой популярности и, как следствие, огромным гонорарам. Рынок представляется раем, где толпятся благодарные поклонники и каждый шаг сулит прибыль. Этим утопическим мечтам по разным причинам сбыться не суждено. Во-первых, государство отнюдь не спешит отдавать издательскую деятельность на откуп частникам. В течение долгого времени частным образом можно будет издавать литературу, лишь «присоединившись» к государственным издательствам или к каким-нибудь «фондам» (за немалую часть прибыли). Во-вторых, получив, наконец, свободу, частные издатели за редкими исключениями менее всего будут озабочены литературой как видом художественного творчества. Цивилизованный (более или менее) книжный рынок сложится лишь к середине 1990-х гг.

март

Шестидесятники — герои группового парадного портрета

8 «Огонек» (№ 9) выходит с групповым портретом на обложке — **Евгений Евтушенко**, **Булат Окуджава**, **Роберт Рождественский** и **Андрей Вознесенский** в Переделкино. Фотография исполнена в жанре «парадного портрета» и как бы закрепляет за персонажами их новый статус. В этом же номере журнала интервью — «И были наши помыслы чисты...», своеобразная развернутая подпись к портрету. Так начинается активная самомифологизация шестидесятничества, культурное и идеологическое обоснование своего законного первенства в новой общественной ситуации. «Сотворение мифа» встречает незамедлительную реакцию у язвительных трезвомыслящих концептуалистов нового поколения: **Александр Тимофеевский** публикует в «Искусстве кино» статью «Последние романтики», где по существу предсказывает и обосновывает близкий крах шестидесятнического мировоззрения.

март

«Октябрь» (№ 3), а позже и «Нева» (№ 6) публикуют «Реквием» Анны Ахматовой, написанный в 1935 — 1943 гг.

9 **Анну Ахматову**, согласно тайному предписанию ЦК, не печатали с 1922 г. в течение пятнадцати лет; затем, после ждановского постановления 1946 г., ее имя было внесено в черные списки, а творчество стало объектом разнузданной травли. Несмотря на то, что в период с 1940 по 1946 гг., а также в хрущевскую эпоху стихи **Ахматовой** изредка появлялись в периодической печати и даже вышел ряд ее сборников, некоторые ее произведения при жизни опубликованы не были. Трагический «Реквием» создан после ареста единственного сына **Ахматовой**, в будущем известного историка, **Льва Гумилева**. Написанный воистину от имени миллионов и миллионов людей, чьи близкие томились в заключении и погибали в лагерях, «Реквием» ни при каких условиях, даже в самые либеральные времена, не мог быть прежде напечатан в СССР.

март

«Знамя» (№ 3) начинает публикацию повести Анатолия Приставкина «Ночевала тучка золотая»

10 Впервые в советской литературе без оглядки на цензуру описана одна из самых черных страниц сталинской национальной политики: депортация чеченцев и ингушей, обернувшаяся геноцидом. Для большинства читателей эта публикация продолжит ликбез в новейшей отечественной истории. Однако спустя семь лет, когда на Кавказе разразится война, которая станет для России общенациональным бедствием, мало кто вспомнит об этом произведении, в котором подробно описана трагедия недавнего прошлого, а вместе с тем — все предпосылки трагедии грядущей.

апрель

«Дружба народов» (№ 4) начинает публикацию

11 Известный писатель **Анатолий Рыбаков**, автор всенародно любимых приключенческих повестей для детей и подростков («Кортик», «Бронзовая птица», «Приключения Кроша» и т. д.), впервые удивил читающую публику романом «Тяжелый песок». Трагический эпос о жизни еврейской семьи в России и СССР в первой половине XX в.,

Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Роберт Рождественский

Анна Ахматова

романа Анатолия Рыбакова «Дети Арбата». Первый бестселлер эпохи перестройки

не имел ничего общего с легкой, увлекательной и стильной прозой детского писателя **Рыбакова**. Роман «Дети Арбата» был написан в 1960-е гг., и более 20 лет ждал своего часа (причиной чему послужил подробно прописанный политический фон – убийство **Сергея Кирова** и события, предшествовавшие сталинской «большой чистке»). Решение о публикации «Детей Арбата» принято летом 1986 г. на высшем уровне – в Политбюро ЦК КПСС. Успех грандиозен: едва ли не в последний раз литературное произведение обретает многомиллионную аудиторию читателей и поклонников. Знатоки морщатся и иронизируют над «смягченной» и наивной концепцией сталинизма. Однако для массовой психологии, травмированной невозможностью вместить и осознать открывшиеся ей бездны недавнего исторического прошлого, «Дети Арбата» с их по сути позитивистской трактовкой (расставленные по своим местам добро и зло, обоснованные мотивировки и внятный нравственный вывод) являются чем-то вроде сильнодействующего успокоительного. Мелодраматизация сталинской эпохи на некоторое время (до того, как интерес к теме окончательно не исчезнет) станет одним из ведущих направлений литературы и кино – однако успех «Детей Арбата» останется непревзойденным.

апрель

Журнал «Юность» (№ 4) открывает новые поэтические имена

12 Среди дебютантов – «молодые» авторы, группирующиеся вокруг московского клуба «Поэзия» – **Юрий Арабов**, **Евгений Бунимович**, **Сергей Гандлевский**, **Алексей Парщиков**, **Нина Искренко** и др. Во второй половине 1950-х гг. именно «Юность» открыла молодых поэтов предыдущего поколения: **Евгения Евтушенко**, **Андрея Вознесенского**, **Роберта Рождественского**, **Беллу Ахмадулину**... Но они, «трубадуры оттепели», для своей эпохи были первенцами и любимцами, а нынешние, не пригодные к роли «певцов перестройки», своей эпохой будут вряд ли замечены. На них не будет орать, тыча пальцем, разгневанный генсек, но и вместо вечеров в Политехническом, толп слушателей у памятника Маяковскому и миллионов читателей по всей стране молодым поэтам середины 1980-х гг. достанутся престижные литературные премии, гранты западных фондов, интерес славистов и малочисленных особо продвинутых любителей изящной словесности. Одно из главных и до сих пор не осмысленных различий «оттепели» и перестройки – отношения с поэзией.

Перемены в Главлите

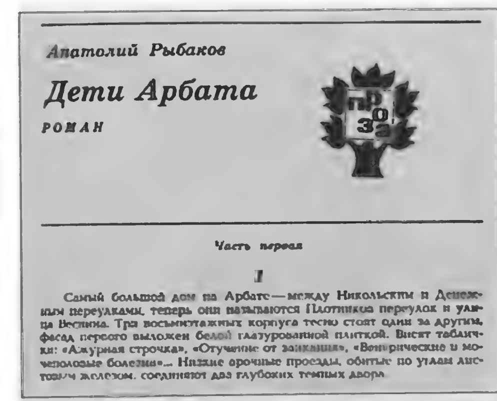
13 Начальником Главлита назначен **Владимир Болдырев**, который будет руководить этим ведомством вплоть до его ликвидации в 1991 г. Межведомственная комиссия в составе представителей Главлита СССР, Минкульта СССР, Госкомиздата СССР пересматривает «Сводный список книг, подлежащих исключению из библиотечной и книготорговой сети» и частично «Список лиц, все произведения которых подлежат изъятию». За период с марта 1987 г. по октябрь 1988 г. в общие фонды библиотек будет возвращено 7930 изданий. В спецфондах оставят 462 издания, «содержащие клевету на В. И. Ленина, КПСС, Советское государство; белогвардейские, сионистские, националистические издания». Главлит предлагает вернуть в общие фонды изданные в СССР произведения авторов-эмигрантов: **Василия Аксенова**, **Георгия Владимова**, **Владимира Войновича**, **Александра Галича**, **Виктора Некрасова**, **Андрея Синявского**, **Александра Солженицына** и др. (всего в списке 28 авторов).

май

В «Новом мире» (№ 5) опубликована «взрослая» поэзия обэриута Александра Введенского

14 **Александр Введенский**, один из основателей (вместе с **Николаем Заболоцким** и **Даниилом Хармсом**) литературной группы «ОБЭРИУ», в этом качестве вместе с единомышленниками в 1930 г. был заклеймен как «враг диктатуры пролетариата», в 1932 г. – впервые арестован и в 1940 г., после повторного ареста, погиб в лагере. При жизни он мог (под покровительством **Самуила Маршака**) публиковать лишь стихи для детей – в детских журналах и отдельными сборниками, коих в 1930-е гг. вышло более тридцати. «Элегия» **Введенского**, по уверению **Владимира Глоцера**, является первой публикацией

Анатолий Рыбаков



Анатолий Рыбаков

Дети Арбата

РОМАН

Часть первая

I

Самый большой дом на Арбате — между Никольским и Денежным переулками, теперь они называются Плотников переулок и улица Веснина. Три восьмиэтажных корпуса тесно стоят один за другим, фасад первого выложен белой глазурованной плиткой. Висят таблички: «Ажурная строчка», «Отучение от заикания», «Венерические и мочеполовые болезни»... Низкие арочные проезды, обитые по углам листовым железом, соединяют два глубоких темных двора.

Анатолий Рыбаков. «Дети Арбата». «Дружба народов», № 4

«взрослых» стихов поэта в СССР. Текст «Элегии», однако, не только был напечатан в составе Полного собрания сочинений **Введенского**, вышедшего в американском издательстве «Ardis» в 1980 – 1983 гг., но и опубликован в СССР еще в 1967 г. – в одном из изданий Тартуского университета. Автор тартуской публикации – крупнейший специалист по **Введенскому Михаил Мейлах** только в конце 1980-х гг. был досрочно освобожден из лагеря, где отбывал срок за антисоветскую деятельность.

июнь

«Новый мир» (№ 6) впервые в СССР печатает повесть «Котлован» Андрея Платонова

15 Мало кто верил, что и «Котловану», написанному в 1929 – 1930 гг., придет свой черед. Повесть-притча о строительстве котлована для осуществления всемирной утопии – наиболее совершенное и одновременно беспросветно-мрачное произведение писателя. «Платонов говорит о нации, ставшей жертвой своего языка, а точнее о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впавшем от него в грамматическую зависимость», – напишет **Иосиф Бродский**[1]. Через год выйдет и «Чевенгур».

июнь

«Знамя» (№ 6) впервые в СССР публикует повесть Михаила Булгакова «Собачье сердце»

16 Прижизненные публикации **Михаила Булгакова** в Советской России составляли ничтожно малую часть им написанного (единственной книгой так и осталась «Дьяволиада», изданная в 1925 г.). После 1955 г. (благодаря **Елене Булгаковой**, сохранившей архив, а также **Вениамину Каверину** и **Константину Паустовскому**, усиленно хлопотавшим об издании **Булгакова**) начинается последовательная публикация его прозы и драматических произведений. С середины 1950-х до конца 1970-х гг. с огромными проволочками и цензурными купюрами значительная часть наследия **Булгакова** была опубликована в СССР (кроме ранних произведений, собранных и изданных лишь на Западе, исключение составили повести «Собачье сердце» и «Роковые яйца», а также сатирические пьесы). Теперь пришел черед «Собачьего сердца» (одного из самых популярных произведений самиздата), и с его публикации начинается новая волна популярности писателя. Если «Мастер и Маргарита» сразу же после издания (1966) стала культовой книгой интеллигенции, то «Собачье сердце» (не с выходом журнала «Знамя», а после премьеры телевизионной экранизации) обретет всенародную популярность: имена персонажей станут нарицательными, а их реплики войдут в речевой обиход. Культурным событием становится также и театральная версия **Генриетты Яновской** на сцене Московского ТЮЗа.

июнь, 30

Умер Андрей Кистяковский

17 Умер **Андрей Кистяковский** (род. в 1936 г.), переводчик англоязычной литературы, распорядитель Русского общественного фонда помощи политическим заключенным, основанного **Александром Солженицыным** в 1974 г. С 1983 г. **Кистяковский** заменил на этом посту своего арестованного друга **Сергея Ходоровича**. Переводил произведения **Уильяма Фолкнера**, **Фланнери О'Коннор**, **Эзры Паунда** и **Джона Толкиена**. В издательстве им. Чехова (Нью-Йорк) в 1978 г. в его переводе был опубликован роман **Артура Кестлера** «Слепящая тьма».

июль, 1

В Москве проводится вечер памяти Варлама Шаламова, посвященный 80-летию со дня рождения писателя

18 Неоднократно репрессированного и проведшего десятки лет в лагерях (1929 – 1932 гг. и 1937 – 1954 гг.) **Варлама Шаламова** во время «оттепели» «реабилитировали» лишь как поэта. Попытки друзей привлечь внимание литературной общественности к писателю выдающегося таланта и беспримерно трагической судьбы не увенчались успехом. С 1966 г. **Шаламова** печатали на Западе, в 1979 г. отдельной книгой в Лондоне вышли его «Колымские рассказы» – один из самых правдивых и страшных человеческих документов XX в. Последние годы одинокий, нищий, неизлечимо больной писатель продолжал писать «лагерную» прозу и статьи о литературе, в которых отражал собственную концепцию «нового реализма», а также принципиально иные взаимоотношения литературного метода и стиля с реальностью в эпоху геноцида и массовых преступлений против человечества. В 1982 г. **Шаламов** умер в психоневрологическом доме

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ

*

КОТЛОВАН

Повесть

*относится к тем более чем редкостным писателям, с
них ни писали и ни говорили, сколько бы ни размышл
не будет разгадано никогда.
чувствуем, и нам остается принимать писателя таким
жет быть, возмущаясь, но более всего — удивляясь ему.
некий упрек нам — людям с обычным языком и с обы
писатели, сколько бы они ни просуществовали на
выпадают — из ее реального устройства, из человеч
и современных представлений.*

Из литературного наследия

Михаил Булгаков

СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ

ПОВЕСТЬ

*«Собачье сердце» — последнее значительно
ское произведение автора «Мастера и Ма
остававшееся еще не известным нашему читателю.*

Андрей Платонов. «Котлован». «Новый мир», № 6

Михаил Булгаков. «Собачье сердце». «Знамя», № 6

инвалидов. В этом же году журнал «Юность» осуществил первую публикацию прозы **Шаламова**. Затем его произведения появятся в «Новом мире», «Театре», «Знамени» и др. «Колымские рассказы» с предисловием автора выйдут отдельной книгой уже в 1989 г. Всего в 1987 – 2000 гг. в различных издательствах от Москвы и Вологды до Магадана и Хабаровска выйдет 19 сборников прозы **Шаламова**.

июль, 15

Габриэль Гарсиа Маркес приезжает в СССР. С писателем встречается Михаил Горбачев

19 **Михаил Горбачев** встречается с колумбийским писателем, лауреатом Нобелевской премии по литературе **Габриэлем Гарсиа Маркесом**. В беседе с писателем, которая транслируется по телевидению, Генеральный секретарь с удовлетворением отмечает, что **Маркес** – самый читаемый в СССР зарубежный писатель. В ответ классик латиноамериканской литературы заверяет **Горбачева**, что несмотря на распространенное на Западе скептическое отношение к новому советскому курсу, он горячо поддерживает реформы в СССР, название которых – «перестройка» – не переводится ни на один язык мира. В Москве **Маркес** посещает квартиру **Михаила Булгакова** на Садовом кольце, поражает советских журналистов требованием оплаты своих интервью и выражает недоумение тем, что при баснословных тиражах его книг в СССР он не получает адекватных гонораров. Однако сенсацией визит **Маркеса** не становится.

сентябрь, 9

Таможня по-прежнему изымает и конфискует литературу русского зарубежья

20 В Москве открывается 6-я Международная книжная ярмарка. Советские таможенники конфискуют 20 книг израильского издательства «Алия» и 20 книг американского издательства «Ardis». Сотрудники таможенных ведомств по-прежнему стоят на страже не только экономических, но и идеологических интересов страны: при пересечении границы любым видом транспорта они тщательно инспектируют ввозимую в страну литературу на предмет ее политической благонадежности – издания писателей-эмигрантов подлежат изъятию в той же мере, что и незадекларированная валюта, оружие, наркотики или предметы старины. Действуют ли стражи порядка согласно утвержденным спискам запрещенной литературы, либо же по собственному усмотрению – ни частным пассажирам, ни заинтересованным организациям выяснить не удается.

сентябрь, 30

«Литературная газета» не желает перестраиваться и в очередной раз клеймит писателей-эмигрантов

21 Статья «Еще раз об играх отщепенцев» **Бориса Иванова** продолжает и развивает основные положения январской статьи в ЛГ «О падении Георгия Владимова». Здесь же продолжена публикация изъятой КГБ частной переписки **Георгия Владимова** 1970-х гг. Обличительный пафос статьи **Иванова** на сей раз носит не политический, но эстетический характер. «Отщепенцев», «самых злобных и непримиримых – таких как Василий Аксенов, Владимир Буковский, Владимир Войнович, Кронид Любарский», «замаранных, как говорится, выше головы», по мнению автора ожидает скорое разоблачение как спекулянтов от литературы и бездарных графоманов. Автор образно описывает губительность легализации литературы русского зарубежья для самих же писателей-эмигрантов: «Голому королю выгоден густой туман. При ярком свете он неприличен и смешон». «Литературной газетой» все еще руководит «литературный генерал» **Александр Чаковский** – по всей видимости, и в 1987 г. перестройка представляется ему дурным сном, который вот-вот кончится.

октябрь

«Новый мир» (№ 10) начинает публикацию романа «Пушкинский дом» Андрея Битова, написанного в 1978 г.

22 Роман **Андрея Битова** был опубликован в 1978 г. в Нью-Йорке издательством «Ann Arbor». Он становится одним из первых текстов литературы 1970-х гг., «возвращенных» в СССР. К **Битову**, много печатавшемуся в советские времена, «наверху» относились без приязни, но и без вражды. Его асоциальные герои и их бесконечные интеллигентские рефлексии выглядели бесполезными, но и безобидными – впрочем, как и сам писатель. Формалистские изыски, как и отчетливое западноевропейское влияние, на фоне расцвета диссидентской литературы, уже не казались крамолой. Запутанная сюжетная

Варлам Шаламов

Габриэль Гарсиа Маркес

структура, с ее длинными периодами потока сознания и внутренними монологами, вплетенными в повествование, по всей видимости, наводила на цензоров смертную скуку и не позволяла составить отчетливое представление о сути происходящего. Роман «Пушкинский дом» ввиду относительной определенности авторского высказывания и столь же относительной законченности сюжета вызвал подозрения и не был принят к публикации. В 1987 г. роман, запоздавший на 10 лет, будет добросовестно прочитан интеллигенцией, но особого впечатления не произведет.

октябрь, 31

Решительное «нет!» произведениям Александра Солженицына в советской печати

23 Редакция газеты «Книжное обозрение» отвечает на вопрос одного из читателей о перспективах издания **Александра Солженицына** в СССР: «наполненные ненавистью к нашей истории, политике, культуре сочинения Солженицына не будут издаваться и распространяться в нашей стране». Вопрос читателя логичен — если легализованы и напечатаны произведения «контрреволюционеров», эмигрантов, официально не реабилитированных «врагов народа», ярых обличителей тоталитаризма и отпетых антисоветчиков — то почему тогда не **Солженицын**? Однако своя логика есть и у организаторов действа «возвращение запрещенных имен и произведений в советскую литературу». Оное возвращение происходит в строго определенной последовательности: первыми идут жертвы сталинского террора (признанного новым партийным руководством исторической ошибкой), затем представители Серебряного века и эмигранты первой волны (помилованные за давностью лет), затем «стилистические диссиденты» и формалисты (за фактическим отсутствием «состава преступления»). **Солженицын**, нанесший самый сокрушительный удар по советской идеологии и сделавший это на новом витке развития «холодной войны», продолжает оставаться для государства «врагом номер один». Даже после падения «железного занавеса» и многочисленных объятий **Горбачева** с лидерами западных стран, мысль о возвращении имени **Солженицына** психологически невыносима рулевым государственной машины: во-первых, в войне против него принимали активное участие ныне живущие и правящие; во-вторых, в той неравной схватке он вышел первым и безоговорочным победителем, продемонстрировавшим всему миру дряхлость и немощность системы, не умеющей справиться даже с одним в поле воином.

ноябрь

Писатели открыто требуют отменить цензуру

24 Впервые это требование звучит на съезде эстонских писателей. Тому, кто первый раз с партийной трибуны произнес слово «демократизация», вряд ли приходило в голову, что отмена цензуры должна стать одним из логических следствий данной идеологической линии. Предварительная цензура, являясь устойчивым политическим институтом, учрежденным в России **Екатериной II** (Цензурный Устав и первое положение о цензуре), отменялась лишь в «смутные времена» (после Февральской революции, например) и казалась неотъемлемой частью государства. В СССР главным цензурным органом является Главлит (Главное управление по делам литературы и издательства), без разрешительной визы которого нельзя отправить на печатный станок не только книгу или журнал, но и театральную программку. Традиционно цензура воспринимается писателями и общественным мнением как первый враг литературы и символ государственного произвола. Будучи частью репрессивной идеологической машины, она наносит невосполнимый ущерб развитию свободной мысли, искажает картину отечественной литературы, отнимая у читателей лучшие ее образцы и коверкая писательские судьбы. Однако отмена предварительной цензуры в 1990 г. не приведет к ожидаемому расцвету: «эзопов язык», как вынужденный ответ писателей цензурному контролю, будет отменен за ненадобностью, а другой язык литература в течение долгого времени так и не освоит. Поток графомании, хлынувший на книжные прилавки и пользующийся спросом по внехудожественным причинам, будет неизбежным следствием благословенной свободы и наступившей диктатуры рынка.

Андрей Битов

Александр Солженицын

ноябрь

«Сто дней до приказа» в «Юности» (№ 11): Юрий Поляков выдает военную тайну

25 Новая повесть **Юрия Полякова** – в ряду публицистических открытий и журналистских расследований. Ее успех столь же внелитературен, сколь и само произведение: речь идет не о стиле, языке, форме или герое, но об очередных белых пятнах и черных дырах современной действительности (такова же через год будет природа успеха «Интердевочки» **Владимира Кунина**). Несмотря на то, что бесконечные маленькие полуправды создают в конечном итоге одну большую ложь, повесть востребована именно по причине т. н. «правдивости» в раскрытии прежде запретной темы. Тема эта – неуставные отношения в армии – вскоре потрясет общество реальными, а не придуманными трагедиями (дело **Артураса Сакалаускаса**). Но пока и того, что сказал **Поляков**, довольно, чтобы на карте современной реальности отчаянно замигала еще одна красная лампочка. Армейские произведения **Олега Ермакова** и **Александра Терехова** закроют тему в 1990-е гг.

декабрь

«Знамя» (№ 12) печатает «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка

26 Первым подступом редакции к возвращению прозы **Бориса Пильняка** стала публикация в майском номере рассказа «Заштат». «Повесть непогашенной луны», написанная в 1926 г. и тогда же опубликованная в журнале «Новый мир», переиздавалась в разное время в Нью-Йорке и Лондоне, и никогда – в СССР. Положенная в основу повести версия насильственной смерти командарма **Михаила Фрунзе** (убийство на операционном столе по личному приказу **Сталина**) вызвала яростные нападки со стороны официальной литературной критики и преданных рапповцев. «Новый мир» в следующем же номере повинился в допущенной ошибке, а **Пильняка** с этого момента можно было считать обреченным. Несмотря на то, что в 1930-е гг. еще выходили его книги, а сам он занимал руководящие должности в СП, в 1937 г. его арестовали и в 1938 г. – расстреляли как врага народа. Публикация повести в 1987 г. становится событием для специалистов и литературных гурманов – стиль и сюжетосложение **Пильняка**, одного из самых радикальных формотворцев русской прозы XX в., доступны далеко не каждому.

декабрь

«Новый мир» (№ 12) впервые в СССР публикует подборку стихов Иосифа Бродского

27 До этой публикации лишь немногочисленные стихи **Иосифа Бродского** были напечатаны в СССР – в малотиражных альманахах. После скандально известного процесса 1964 г., в ходе которого поэт был осужден за тунеядство, путь в официальную литературу ему был заказан. В СССР он доступен лишь читателям самиздата – для которого другой российский литератор, **Владимир Марамзин**, подготовил рукописное собрание сочинение **Бродского** в пяти томах. Через пятнадцать лет после вынужденной эмиграции **Бродского** (1972) его стихи публикует один из самых статусных «толстых» журналов в СССР. Публикация, подготовленная в сотрудничестве с автором, озаглавлена названием одного из известнейших стихотворений **Бродского** «Ниоткуда с любовью». По-видимому, это название представляется публикаторам символичным – не только для первого появления поэзии **Бродского** в своем отечестве, но и для начала публикации произведений третьей волны русской эмиграции. В это же время присуждение **Бродскому** Нобелевской премии комментируется в официальной прессе вполне в духе 1970-х гг. Это отнюдь не недоразумение: 27 октября 1987 г. председатель КГБ **Виктор Чебриков** направляет **Егору Лигачеву** секретную справку, в которой сообщается, что **Бродский** был выслан народным судом из Ленинграда, поскольку «подолгу нигде не работал, вел паразитический образ жизни». **Юрий Воронов**, зав. отделом культуры ЦК КПСС в октябре 1987 г. докладывает начальству, что цель присуждения Нобелевской премии – «бросить тень на советскую политику, на решение гуманитарных вопросов в Советском Союзе».

декабрь

«Москва» (№ 12) публикует статью

28 Статья **Владимира Бондаренко** подводит итоги первого раунда битвы между либералами-перестройщиками и неопочвенниками-охранителями. Война двух лагерей принимает характер крупномасштабной операции по взаимному уничтожению. Открыт огонь на поражение. По отдельным литературным произведениям («Дети Арбата», «Новое

Борис Пильняк

Иосиф Бродский

Владимира Бондаренко «Очерки литературных нравов»

назначение», «Белые одежды»), которым в праве именоваться литературой отказано. По отдельным авторам и их совокупному творчеству (**Людмила Петрушевская** с «псевдореализмом сюжетов ее пьес, плоской фотографичностью писательского видения», **Татьяна Толстая** с «сентиментальными дамскими рассказами»). По литературной критике (названной «либеральным террором», широко использующей метод «апелляции к городовому»). Затем – атака с воздуха: обобщающий взгляд на культуру.1987 г., в которой царит «разложение, сладостный нигилистический тлен всеразрушения...», «оплевывание прошлого». Далее – везде. К ответу призываются не только литераторы, но и кинематографисты (провинившийся в воспевании изменников Родины **Алексей Герман**), но и театральные режиссеры (**Олег Ефремов**, **Генриетта Яновская**, **Анатолий Васильев**, **Роман Виктюк**). Критика романа «Все впереди» названа «организованной травлей», как и критика фильма *Лермонтов*. Через год **Алла Латынина** опубликует в «Новом мире» статью «Колокольный звон не молитва», в которой продемонстрирует великодушную готовность к диалогу с оппонентами и строгое назидание единомышленникам – учитесь, мол, дискутировать, и не апеллируйте, правда что, к городовому. Единомышленники, правда что, дискутировать не умеют – много слов, много пафоса, мало мысли и мало смысла. Но учиться, по всей видимости, им предлагается у **Бондаренко**, в охранительском своем пафосе апеллирующего не к городовому, а непосредственно к товарищу **Чебрикову**.

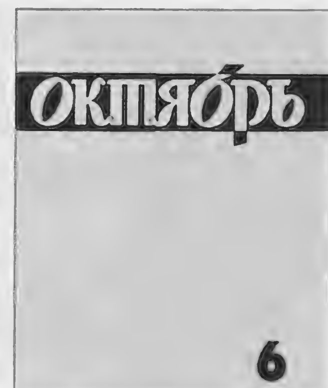
Продолжается реформа издательского дела

29 Одно из либеральных деяний **Михаил Ненашева** на посту главы Госкомиздата – Постановление «О расширении прав и самостоятельности редакторов издательств». Отныне литературный редактор вправе: по своему вкусу формировать тематические планы и выбирать авторов; по своему разумению осуществлять цензурный контроль и редактировать книги, не согласуя свои соображения с вышестоящими ведомствами; под свою ответственность выпускать книги в свет. В 1987 г., как и в предыдущем, выпуск книг увеличивается на 100 миллионов экземпляров. Принимается программа «быстрого реагирования»: включение в планы, подготовка к печати и выпуск остродефицитных книг. На деле это означает отказ от издания никому не нужной и навязанной «сверху» политической литературы и огромных тиражей т. н. «секретарской» литературы (на 20-25%) – собраний сочинений чиновников из Союза писателей. В соответствии с повышенным спросом, в планы срочно включаются сборники актуальной публицистики и «возвращенная» литература – по сути, издательства идут по следам «толстых» журналов. На этом новшества не заканчиваются. В октябре отменена практика внутреннего рецензирования рукописей. Реакция писателей на эту меру весьма негативна: их резкое недовольство объясняется тем, что рецензирование было одним из стабильных способов заработка. Несмотря на все нововведения, в отсутствие Закона об издательской деятельности положение издательского дела в стране остается катастрофическим: как и раньше, более 75 процентов прибыли уходит в государственный бюджет. Таким образом, против всякой логики по-прежнему отсутствует малейшая связь между прибыльностью издательского дела и его возможным процветанием: огромные средства, получаемые от продажи книг, невозможно употребить на техническое переоснащение типографий, работающих на безнадежно устаревшем оборудовании, и закупку кондиционной бумаги.

«Толстые» литературные журналы переживают пик популярности

30 По итогам подписной кампании 1987 г. наибольший рост тиража наблюдается у литературно-художественных журналов – «Нового мира», анонсировавшего публикацию «Доктора Живаго», (132%) и «Дружбы народов», обещавшего продолжение «Детей Арбата», (433%). В числе самых популярных остаются журналы «Знамя» и «Октябрь».

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС



Журнал «Новый мир»

Журнал «Дружба народов»

Журнал «Октябрь»

резюме

Год начинается с сенсации: после двадцатилетнего молчания **Владимир Дудинцев** (автор знаменитого, самого дискуссионного в советской истории романа «Не хлебом единым») публикует «Белые одежды» — книгу о лысенковщине. В собирательном образе «народного академика» Кассиана Дамиановича Рядно воплотилось все чиновное хамство и агрессивное невежество генералов советской науки, на чьей совести тысячи загубленных жизней и насильственно остановленный научно-технический прогресс в СССР. Но главным событием года становятся «Дети Арбата» — роман **Анатолия Рыбакова**, анонсированный «Новым миром» еще в 1966 г. **Анатолий Рыбаков**, отбывший ссылку в сравнительно «вегетарианские времена» (так называла **Анна Ахматова** первую половину 1930-х гг.), писал свой трехчастный роман десять лет, без всякой надежды на публикацию. «Детьми Арбата» (или «арбатскими ребятами», по старой песне **Булата Окуджавы**) стали называть предвоенное поколение, часть которого и сама успела посидеть или поехать в ссылку до войны, часть потеряла родителей и учителей, а часть подалась в органы и пополнила ряды опричников, тоже, впрочем, не застрахованных от внезапной перемены участи. Роман **Рыбакова** выдержал множество изданий, был переведен на все европейские языки, вышел в Америке, Японии, Бразилии и принес автору фантастический успех.

В конце 1987 г. русская литература становится единой: публикуются не только тексты из архивов, но и произведения эмигрантов третьей волны. Главное событие декабря 1987 г. — подборка **Иосифа Бродского** в «Новом мире». Она называется «Ниоткуда с любовью» — символично и комплиментарно для советского читателя. Публикацию разрешил лично **Бродский**, но ею остался недоволен: для первого представления нового нобелиата советскому читателю были выбраны «Письма римскому другу», фрагменты «Части речи» и «Новый Жюль Верн» — сочинения не самые репрезентативные и вызывающе разномастные. Тогда же **Бродский** на вопрос корреспондентов «Комсомольской правды», не думает ли он вернуться в Россию, — отвечает: «Разве что на погост». Становится ясно, что эмигранты отнюдь не рвутся на Родину, готовую теперь принять их с распростертыми объятиями.

Россию называют самой читающей страной мира — теперь уже в буквальном и прямом смысле: читать становится интересней, чем жить. Тиражи «толстых» журналов достигают десятков миллионов. Происходит это не только благодаря архивным публикациям, но и по причине торжества так называемой «чернухи»: проституция, алкоголизм, наркомания — все это отныне главные темы новой прозы. **Юрий Поляков** публикует «Сто дней до приказа» (свою первую повесть, сочиненную за три года до публикации, — о дедовщине в армии). В воинских частях ее изымают из библиотек.

Научная интеллигенция России зачитывается «Зубром» **Даниила Гранина** — романом о генетике, молекулярном биологе Тимофееве-Ресовском, человеке с фантастическим личным обаянием, ренессансной одаренностью и двусмысленной биографией (при немцах жил в Германии и продолжал работать в своей лаборатории, хотя и помогал при этом тем, кто бежал из концлагерей). Гуманитарная интеллигенция с гораздо большим интересом читает «нового» **Владимира Маканина** — прежде всего повесть «Один и одна», главной темой которой становится кризис шестидесятничества. Именно в «Одном и одной», в «Утрате», а год спустя — в «Лазе» **Маканин** вскроет своего рода «метафизическую недостаточность» советского человека, его неготовность к великим катаклизмам, мировоззренческую слабость, внутреннюю пустоту, плоскость — все то, что превращает его героев в обреченных на поражение одиночек, неспособных сломать стереотипы собственного сознания, не умеющих увидеть себя со стороны, а мир — как он есть. **Анатолию Приставкину** приносит славу «Ночевала тучка золотая» — повесть о депортации чеченцев и ингушей в 1943 г., несколько лет лежавшая в столе и сразу ставшая бестселлером. К сожалению, в начале 1990-х гг. она уже будет числиться по разряду детского чтения, и мало кто вспомнит о ней перед началом чеченской войны.

Главные поэтические публикации года — «По праву памяти» **Александра Твардовского** (новые главы поэмы «За далью даль», разросшиеся в самостоятельную поэму о высылке семьи поэта, о культе, о непоправимом надломе собственной личности) и «Реквием» **Ахматовой**. Последний почти одновременно появляется в «Октябре» и «Неве». Разрушен миф о «советском классике» **Твардовском** и о тридцатилетнем молчании **Ахматовой**. Впрочем, рушится и миф о «советском» **Юрии Трифонове** — «Дружба народов» начинает год «Исчезновением», неоконченным романом, продолжающим и развивающим тему «Дома на набережной». Новая русская поэзия в это время почти ничем не радует (правда, выходит третий диск **Окуджавы** «Новые песни» — там есть подлинные шедевры, написанные, однако, накануне перестройки). «Юность», гордящаяся тем, что когда-то открыла шестидесятников, открывает новый авангард, заведя для него специальную рубрику «Испытательный стенд»: печатаются тут в основном питомцы литературной студии при «Юности» «Зеленая лампа», руководимой **Натаном Злотниковым** и **Кириллом Ковальджи**. Впоследствии из этой студии получится клуб «Поэзия» — **Евгений Бунимович**, **Игорь Иртеньев**, **Нина Искренко**, которых объединят словом «иронисты». Они приходят на смену «метаметафористам». На «Испытательном стенде» рядом с «котельными авангардистами», чьи имена канут в Лету, впервые публикуются **Сергей Гандлевский** и **Тимур Кибиров** — поэты группы «Московское время».

Летом 1987 г. советского читателя ожидает настоящий шок — почти одновременно публикуются «Котлован» **Андрея Платонова** («Новый мир») и «Собачье сердце» **Михаила Булгакова** («Знамя»). Даже ортодоксам становится ясно, что косметическим ремонтом советской системы дело не обойдется: названные тексты посягают на ее первооснову, на социалистическую утопию как таковую.

1987 г. становится началом конца цензуры. Окончательно она будет побеждена два года спустя, когда Россия прочитает «Архипелаг ГУЛАГ», — только с этого произведения разрешил **Александр Солженицын** публиковать свои сочинения на Родине. Но именно в этом году Главлит (советский псевдоним цензуры) фактически упраздняется. Вопрос о наиболее спорных публикациях — того же **Солженицына**, например, — зависит теперь исключительно от ЦК КПСС и, в частности, от главного идеолога перестройки **Александра Яковлева**. Писатели на бюро секретариата СП СССР принимают решение о создании собственных кооперативных издательств, но первые из них появятся только год спустя. В библиотеки начинают возвращаться книги, бывшие достоянием спецхранов.

В критике договаривается то, чего не договаривает литература, — и в этом великая историческая роль литературной публицистики конца 1980-х гг. Сама по себе она тоже достаточно плоска и субъективна: слева — оголтелые либералы (**Наталья Иванова**, **Татьяна Иванова**, **Бенедикт Сарнов**, **Станислав Рассадин**); справа — оголтелые консерваторы на грани сталинизма в причудливом (а если вдуматься, вполне закономерном) сочетании с юдофобией. Тут и **Михаил Лобанов**, и **Станислав Куняев**, отметившийся травлей **Владимира Высоцкого** еще в 1982 г., и **Татьяна Глушкова**. Спорящие сами не замечают, как перенимают приемы друг друга. В стороне от баталий остаются **Лев Аннинский** и **Алла Латынина**, обозначающие новый уровень подхода к проблеме. Статья **Латыниной** «Колокольный звон — не молитва», посвященная итогам 1987 г., станет своего рода манифестом «неприсоединившихся» и первой констатирует исчерпанность как почвенной, так и западнической парадигмы, равную нищету консерватизма и либерализма. Колокольный звон — не молитва, кулачный бой — не полемика. **Аннинский** в «Дружбе народов» изо всех сил пытается сохранить всесоюзный литературный контекст — и одновременно пытается разделить намертво слипшиеся понятия «Россия» и «тоталитарная империя». В 1988 г. ему и другим придется понять, что это пока еще невозможно.

Дмитрий БЫКОВ

театр

январь, 1

Театр «У Никитских ворот» открывается в новом помещении на углу улицы Герцена и Гоголевского бульвара в Москве

1 **Марк Розовский**, один из пионеров движения «непрофессиональных» театров, в прошлом руководитель легендарной эстрадной студии Студенческого театра МГУ «Наш дом», режиссер-постановщик многих известных спектаклей на государственных сценах (среди них – «История лошади» в БДТ), в 1983 г. вместе с коллективом актеров-любителей создал театр-студию «У Никитских ворот». В 1987 г. студия получает статус профессионального театра. **Розовский** остается верен тому кругу идей и эстетических представлений, что были характерны для людей театра его поколения. В частности, в его спектаклях по-прежнему ощущается значительное влияние **Бертольда Брехта**. **Розовский** работает с прямым и непосредственным смыслом текста, его спектакли не нуждаются в трактовке – они прозрачны, сложены из простых элементов и дополнены иной раз иронической игрой актера и его сценической маски. Театр будет получать престижные призы на международных фестивалях, обретет свой круг друзей и почитателей. Однако открыть и воспитать такое созвездие актеров, как в свое время в Студенческом театре МГУ (оттуда вышли **Александр Филиппенко**, **Геннадий Хазанов**, **Татьяна** и **Сергей Никитины**, **Семен Фарада** и другие), студии «У Никитских ворот» не удастся. Труппа ровно и верно будет служить учителю, а он останется преданным тому типу театра, что был любим им смолоду.

январь, 12

В Театре Сатиры возобновлен спектакль «Самоубийца» по пьесе Николая Эрдмана в постановке Валентина Плучека

Художник **Б. Мессерер**.
В ролях: **Р. Ткачук**, **В. Шарыкина**, **О. Аросева**, **Г. Менглет**, **С. Мишулин**, **М. Державин**.

2 Спектакль «Самоубийца», премьера которого состоялась в 1982 г., был изъят из репертуара после нескольких представлений. Пьеса «Самоубийца», написанная в 1929 г., была официально запрещена приказом Главреперткома в 1930 г. Свою вторую и последнюю пьесу, предназначавшуюся для театра **Мейерхольда**, **Николай Эрдман** писал почти 2 года. Пьесу репетировали **Мейерхольд** в ГосТИМе, **Станиславский** во МХАТе (условного разрешения он с огромными трудами добился лично от **Сталина** после длительной переписки). Репетиции продолжались и после запрета пьесы, работа была остановлена лишь специальным рейдом в театр комиссии во главе с товарищем **Кагановичем**. В 1968 г., незадолго до смерти, **Эрдман** сделал большие купюры в надежде на публикацию в журнале «Театр». В 1960-е гг. в СССР пьесу безуспешно пытался «пробить» **Любимов**, друживший с **Эрдманом**. До начала 1980-х гг. «Самоубийца» ни разу не был опубликован в СССР и не имел никакой сценической судьбы – любые упоминания о пьесе вымарывались цензурой. В 1969 г. состоялась первая постановка «Самоубийцы» в театре г. Гетеборга (Швеция). В этом же году – первая публикация в ФРГ. В 1970-е гг. ее перевели и поставили в Канаде, Франции, дважды в США (одну из постановок – в театре «New-York Farce Company» – режиссер-эмигрант **Йонас Юрошас** посвятил **Андрею Сахарову**, находящемуся в горьковской ссылке). В начале 1980-х гг. «Самоубийцу» чудом разрешили ставить **Валентину Плучеку** в Театре Сатиры. Когда труппа вернулась с гастролей, названия спектакля по личному распоряжению министра культуры **Петра Демичева** более не числилось в репертуарной афише. За возобновлением спектакля в 1987 г. следует и первая публикация текста пьесы в журнале «Современная драматургия».[1] Однако печатается тот самый значительно купированный вариант, предназначенный еще для публикации 1968 г.

январь, 13

Умер Анатолий Эфрос

3 Носитель высшей меры одаренности, **Анатолий Эфрос** (род. в 1925 г.) закончил свою жизнь главным режиссером Театра на Таганке – обстоятельство, окрасившее последний период его великого творчества в трагические тона. В течение двух десятилетий он являлся одним из лидеров отечественного драматического искусства. **Эфрос** в Москве и **Товстоногов** в Ленинграде делали историю русского театра чем-то действительно похожим на историю – то есть на осмысленный процесс со своими героями и сюжетами.

Марк Розовский

«Самоубийца» в постановке Валентина Плучека

Они кропотливо создавали профессию режиссера как профессию сценического интерпретатора литературы и воспитателя актеров. Но если **Товстоногов** порой поддавался демонам государственности, **Эфрос** – никогда: он последовательно и твердо работал только на сознательный и образованный слой общества. Его публика была рождена послевоенным бумом технического образования: индустриальное общество нуждалось в массе специалистов, однако учение провоцирует свободомыслие; «технари», соединившись с либеральной гуманитарной интеллигенцией и студенчеством, образовали чуткую театральную аудиторию, умевшую различать тонкие психологические нюансы и понимавшую толк в изысканных композициях режиссера. Однако та же аудитория несколько отшатнулась от **Эфроса**, когда он согласился возглавить Таганку, которую вынужденно покинул **Юрий Любимов**, отправившийся от «застойного» беспредела работать за границу. **Эфрос**, думавший помочь знакомому театру в трудную минуту (ранее он работал на Таганке и поставил, в частности, такой шедевр, как «Вишневый сад» **Чехова с Высоцким** и **Демидовой**), был заподозрен в стремлении захватить законное любимовское место. Часть труппы организовала настоящую травлю режиссера-чужака. Привыкший к благоговейной любви артистов и полной поддержке интеллигенции, режиссер скоропостижно умер, навсегда оставив после себя упомянутый **Чеховым** в «Вишневом саде» « звук лопнувшей струны» – скорбную ноту высокой, преждевременно оборванной миссии.

январь, 13

Умер Игорь Ильинский

4 Судьба **Игоря Ильинского** (род. в 1901 г.) – блистательного комика немого кино 1920-х гг. и одного из главных актеров театра **Всеволода Мейерхольда** – была насильственно искажена советским тоталитаризмом. Эксцентрическая актерская школа **Мейерхольда** и его театр были разгромлены, а чистая кинокомедия (мастером которой являлся **Ильинский**) могла возникать разве в виде редчайшего исключения. **Ильинский** нашел приют в Малом театре, где играл мало, но глубоко и остро, роли классического репертуара (Аким во «Власти тьмы» **Льва Толстого**), и в пространстве традиции русского чтецкого искусства (особенно удавались ему рассказы **Чехова**, **Зощенко** и переводные стихи **Маршака**). Ни единым словом не предав своего мастера, он восстановил в репертуаре Малого театра «Лес» **Александра Островского** с некоторыми напоминаниями о знаменитом спектакле **Мейерхольда** (и там, и здесь он играл Счастливцева). Благородная фигура **Ильинского**, несмотря на стойкое ощущение «прерванного полета», прочно связывала разорванные театральные времена.

январь

В СССР начинается театральный эксперимент

5 В соответствии с Постановлением Совета Министров СССР от 8 июня 1986 г. и решениями, принятыми на I съезде СТД, 73 театра страны (в том числе 11 московских и 4 ленинградских), приступают к эксперименту, затрагивающему организационные вопросы деятельности театральных коллективов. Толчком к нему послужила статья **Марка Захарова** «Аплодисменты не делятся», опубликованная «Литературной газетой» в начале перестройки[2]. В ней впервые на страницах советской прессы был высказан резкий протест против многоярусной цензуры и мелочного диктата ведомств в решении элементарных хозяйственных проблем. В рамках театрального эксперимента отменена система утверждения репертуара в инстанциях: театры получают возможность самостоятельно выбирать пьесы, приглашать режиссеров, менять состав труппы и заключать временные договоры с творческими работниками. Возрастает роль худсовета – своего рода органа местного самоуправления, отныне ведающего вопросами формирования труппы, репертуара, перераспределения фонда зарплаты. Театры освобождаются также от постоянной опеки в сфере производственно-финансовой деятельности. В 1988 г. Постановлением Совета Министров СССР театры будут переведены на «новые условия хозяйствования», в 1991 г. ключевые идеи театрального эксперимента лягут в основу т. н. «Положения о театре». Однако начиная с середины 1990-х гг. этот процесс,

Анатолий Эфрос

Игорь Ильинский

по сути, пойдет вспять. Принятие нового гражданского, бюджетного и налогового законодательства РФ сведет на нет завоеванные театрами ранее свободы в сфере производственно-финансовой деятельности.

февраль, 24

«Шестеро персонажей в поисках автора» Луиджи Пиранделло в постановке Анатолия Васильева в «Школе драматического искусства»

Художник **И. Попов**.
В ролях: **Н. Чиндяйкин**, **Н. Коляканова**, **Ю. Иванов**.

6 Этим спектаклем театр **Анатолия Васильева** открывается в предоставленном ему подвальном помещении на улице Воровского. На долгие годы «Школа драматического искусства» прослывет таинственной лабораторией, добывающей в обстановке полной секретности настоящие кристаллы современного театра: оттуда выйдут «ученики чародея» (ученики **Васильева**), вооруженные идеей театрального пространства, которое больше не зависит ни от чего – ни от социального пафоса, ни от веяний времени, ни от запросов публики, ни от актерских навыков и привычек, ни от канонов драматургии. **Васильев** полностью освобождает театр от посторонних долговых обязательств: драматическое искусство живет своей отдельной жизнью, в строгости, чистоте и тайне вырабатывая законы Игры. «Шестеро персонажей в поисках автора», спектакль, единодушно признанный выдающимся, – явление «абсолютного театра», что находится выше обстоятельств места и времени, лишая актеров любых рутинных способов существования. **Васильев** становится главной фигурой в деле освобождения и развития национального театра, одновременно создавая массовый «васильевский соблазн», соблазн экспериментального театрального сектантства, не считающегося ни с какими нуждами культуры.

март, 9

По предложению худсовета Театра на Таганке коллектив возглавляет Николай Губенко, который в ближайшие месяцы восстановит спектакли Юрия Любимова

7 Театр поступил, по своей логике, верно: Таганка может быть только любимовской, никакой другой Таганки быть не может. Однако превращение живого, нервного, остросовременного театра в «музей Любимова» под руководством реставратора определило и начало метаморфозы Таганки – без постоянного импульса мощной художественной воли она стала терять и основной нервный ствол связи со зрителем, двигаясь в сторону «воспоминания о творчестве». Через несколько лет **Николай Губенко**, вкусив власти на посту министра культуры СССР и в коридорах Государственной думы, пойдет войной на вернувшегося **Юрия Любимова**, образовав из части расколовшейся труппы «Содружество актеров Таганки». Предложение худсовета о назначении **Губенко**, таким образом, окажется впоследствии роковым для судьбы театра. Видимо, из-за крутизны национальных характеров все русские идеи и мечты насчет обновления неумолимо приводят к расколу.

март

В Ленинграде создан «Молодой театр» под руководством Семена Спивака

8 Выпускник курса **Исаака Штокбанта**, **Семен Спивак** начинал свою режиссерскую карьеру в театре им. Ленинского комсомола под руководством **Геннадия Опоркова**. После смерти **Опоркова** перешел в театр им. Ленсовета, но и там не прижился. В 1987 г. **Спивак** основывает «Молодой театр», формально «приписанный» к Ленконцерту. Ему дают площадку на рабочей окраине Ленинграда, на базе концертного зала «Время». Но первые же спектакли – «Удар» (по пьесе «У моря» **Виктора Розова**) и «Дорогая Елена Сергеевна» (по пьесе **Людмилы Разумовской**), – несмотря на непривычную для питерских театралов удаленность от исторического центра, собирают полные залы. Продолжатель «розовских» традиций, **Спивак** сознательно ограничивает свои режиссерские интересы миром человеческих отношений. Попытки осмыслить мироздание оставлены за порогом театра – здесь он имеет дело с вещами обозримыми, его отношение к человеку интимно, сострадательно. Он добивается верного тона, безразличен к метафорам и эффектам. Потому в актерах **Спивак** ценит чуткий слух, а не четкий рисунок роли, вдохновение, а не умствование. И в этом смысле он очень питерский режиссер. Программным спектаклем для него становится «Дорогая Елена Сергеевна», где учительница в финале не умирает, избавляя тем самым юные души от безысходной тяжести убийства. В 1990 г. «Молодой театр» вольется в труппу Молодежного театра на Фонтанке, главным режиссером которого будет назначен **Спивак**.

«Шестеро персонажей в поисках автора» в постановке Анатолия Васильева

апрель

На IV фестивале «Прибалтийская театральная весна» в Минске победителем признан спектакль «Дядя Ваня» (Литовский Молодежный театр) режиссера Эймунтаса Някрошюса

9 Одна из наиболее радикальных разновидностей режиссерского метафорического театра – театр **Эймунтаса Някрошюса**. «Дядя Ваня», как большинство произведений режиссера, в которых последовательно осуществляется работа по развитию театрального языка, – это спектакль, где важны не бессмертный текст **Чехова**, не психологические тонкости взаимоотношений персонажей и даже не новаторская концепция классической пьесы – но сложная система сценических знаков, практически ни один из которых не поддается однозначной интерпретации. Следовательно, привычные формы диалога со зрителем становятся для последнего затруднены. Опора на собственное режиссерское высказывание (при посредстве актерской психофизики, но не исключительно «через» нее), когда любой элемент сценического реквизита может претендовать на роль тропа, в России вызывает даже среди профессионалов классический в своей несправедливости упрек постановщику: «Актер ему не нужен!». Широкую публику и часть критики тревожит поэтичный на грани аутизма, завораживающий и высокоэнергетичный (это признается даже недоброжелателями) авторский мир **Някрошюса**. Пройдет всего лишь несколько лет, и его статус как одного из лидеров актуального европейского театра не будет оспариваться даже там, где смелость и необычность авторских метафор **Някрошюса** утратит свои изначальные признаки: удивительную точность и абсолютную непредсказуемость.

апрель

«Король Лир» в постановке Роберта Стуруа в тбилисском Театре им. Руставели

Художник **М. Швелидзе**.
В ролях: **Р. Чхиквадзе, Т. Долидзе, Ж. Лолашвили, М. Кахиани, А. Махарадзе**.

10 **Роберт Стуруа** продолжает свой «шекспировский цикл». В роли короля Лира – великий грузинский актер **Рамаз Чхиквадзе** (уже сыгравший к тому времени свои самые знаменитые роли: Ричарда III и Аздака в брехтовском «Кавказском меловом круге»). Характерное для времени политизированное восприятие придает шекспировской трагедии некоторый оттенок «злобы дня», усиливающийся с годами жизни спектакля (процессу начавшегося развала государства будет позднее посвящено немало постановок по «Королю Лиру»). Однако режиссерская философия **Стуруа** значительно глубже сиюминутных настроений. **Шекспир** у **Стуруа** – это всегда большая и опасная игра – с судьбой, с богами, со стихиями, с человеческой природой и страстями – игра не на жизнь, а на смерть. Личностный (и профессиональный) масштаб актеров – основа театра **Стуруа**. Человек в его системе ценностей становится равновеликим богам. Трагедия – космической игрой, но все же – игрой. Пресловутое уподобление мира театру получает свое реальное выражение: герои шекспировских пьес в строгом смысле слова – великие комедианты.

апрель

МХАТа теперь два: развод, раздел и разъезд юридически оформлены

11 На первых порах создано театральное объединение «Художественный театр», юридически закрепляющее разделение творческого коллектива на две труппы: во главе одной становится **Олег Ефремов**, во главе другой – **Татьяна Доронина**. Каждой труппе предоставлена своя сцена: **Ефремов** с актерами переезжает в Камергерский, **Доронина** со товарищи остается на Тверском. У каждой – свое название: оставшиеся на старом месте сохраняют имя основоположника соцреализма; переселенцы вместе с дореволюционным домом Московского Художественного берут в название и имя дореволюционного автора **Антона Павловича Чехова**. Таким образом, точно обозначен и раздел той эфемерной, но единственно важной части общего имущества, что именуется «историческим прошлым» и «художественными традициями». Для ефремовской труппы точкой отсчета становится МХАТ 1910-х гг. с его новаторским освоением современной драматургии и традициями служения интеллигенции. Для доронинской – МХАТ 1940-х гг. с его устойчивой ролью «музея» академического театрального искусства, с его старорежимным благородством, поставленным на службу новорежимной власти. В августе объединение «Художественный театр» ликвидируется, что будет означать возникновение двух полностью самостоятельных театральных коллективов.

«Дядя Ваня» в постановке Эймунтаса Някрошюса

«Король Лир» в постановке Роберта Стуруа

май, 3

«Холопы» Петра Гнедича в постановке Бориса Львова-Анохина в Малом театре

12 Идея восстановления традиционной эстетики Малого театра на материале забытой пьесы **Петра Гнедича** с **Еленой Гоголевой**, одной из старейших актрис театра, в главной роли обернулась полной удачей. **Гоголева**, у которой, по ее словам, творческий кризис был в эпоху нэпа, показывает игру прекрасной ясности и силы, театр отточенного слова и жеста, сравнимый своей классической убедительностью с «Comédie Française» или Королевским Шекспировским театром в Лондоне. Явление останется уникальным и единичным — кроме **Гоголевой**, такой театр творить больше некому.

май, 6

Умер Игнатий Дворецкий

13 **Игнатий Дворецкий** (род. в 1919 г.) вошел в историю театра 1970-х гг. популярной пьесой «Человек со стороны», определившей целое направление «производственной драматургии». Породив массу эпигонов, сам **Дворецкий** к этой теме более не обращался, следуя давней ленинградской традиции «тихих пьес» о частной жизни недобитой интеллигенции. Он руководил ленинградской лабораторией драматургов и многим новичкам помог попасть на сцену. Оставил о себе добрую память. В ноябрьском журнале «Нева» выйдет посмертная публикация драматурга — запрещенная с 1960-х гг. пьеса «Колыма».

май, 25

«Собачье сердце» Александра Червинского в постановке Генриетты Яновской в МТЮЗе

Художник **С. Бархин**.
В ролях: **А. Вдовин**, **В. Володин**.

14 С этого яркого и злого спектакля по только что опубликованной в СССР повести **Булгакова** начнется новый Московский ТЮЗ, театр **Генриетты Яновской** и **Камы Гинкаса**. Этот творческий дуэт оригиналов и скептиков уникален. **Гинкас** и **Яновская** не предусматривают для «юного зрителя» никаких инфантильных пристроек и скидок. Ставка в новом ТЮЗе делается на развитую зрительскую индивидуальность любого возраста, а невежественная толпа в расчет не берется. Аналогичная операция в Ленинграде с **Анатолием Праудиным** (он тоже хотел реорганизовать ТЮЗ по своему вкусу) не проходит — режиссера «съедают» местные эстетические реакционеры, тогда как свободолюбивая Москва получает один из самых своих интересных театров, с оригинальным репертуаром, эксцентрической актерской школой и режиссерскими решениями высокого класса.

июнь, 4

Создан новый театр — «Сатирикон»

15 Театр **Аркадия Райкина** празднует новоселье: труппа въезжает в собственное здание — перестроенный бывший кинотеатр «Таджикистан» в Марьиной роще. Переезд ознаменован учреждением нового названия театра — «Сатирикон». В последние годы жизни **Аркадий Райкин**, небожитель советской эстрады, выходил на сцену вместе с сыном — **Константином Райкиным** — как бы подготавливая подвластное ему театральное пространство к естественной смене вех. Этот человек, строивший и жизнь, и творчество на диво мудро, тщательно, разумно и добротно, оставил старшему сыну порядочное хозяйство. **Константин Райкин** сотворит совсем иной театр, похожий на театр отца одним обстоятельством: в этом театре все будет определять он сам.

июнь, 8

Создан театр-студия «Современник-2». Первая работа молодых студийцев — спектакль «Поденщина» по роману Юрия Олеши «Зависть»

16 В 1987 г. Художественный Совет «Современника» принимает решение учредить под своей крышей театр-студию «Современник-2» на базе выпускного курса Школы-студии МХАТ под руководством **Михаила Ефремова**. В 1956 г. примерно так же рождался сам «Современник» — из «Студии молодых актеров», созданной **Олегом Ефремовым**, воспитанником той же Школы-студии МХАТ, объединившим вокруг идеи нового театра своих учеников, ровесников и единомышленников. Однако эфемерная судьба «Современника-2», чей художественный потенциал, гражданственность и творческая смелость никоим образом несоизмеримы с первым и единственным «Современником» — театром **Ефремова** 1960-х гг., — свидетельствует о многочисленных трудностях и страданиях, подстерегающих новое московское театральное поколение. Оно обречено на скудное развитие с оглядкой на взрослых, на подражание и раздражение от своей вторичности. Название романа **Юрия Олеши** кажется символическим определением для взаимоотношений старшего и младшего представителей рода **Ефремовых**. Лермонтовское

«Собачье сердце» в постановке Генриетты Яновской

«Холопы» в постановке Петра Гнедича

бунтарство и разочарованность, культ стихийного самовыражения и творческое беспутство (как отсутствие пути) помешают талантливому **Михаилу Ефремову** построить свой, ни на кого не похожий театр.

июнь

Один из самых популярных актеров театра и кино проводит фестиваль «Задворки»

17 По инициативе актера театра им. Ленинского комсомола **Александра Абдулова** впервые проходит ночной однодневный фестиваль-праздник «Задворки» — на территории, примыкающей к «Ленкому» со стороны внутренних дворов. Актерский капустник с участием звезд театра, кино и эстрады пользуется большой популярностью, несмотря на непривычную дороговизну билетов. «Задворки» возрождают традицию благотворительных представлений — все вырученные от праздника средства пойдут на восстановление полуразрушенной церкви, расположенной рядом с «Ленкомом», а потому актеры фактически работают бесплатно. Фестиваль просуществует до 1989 г. и станет первым этапом кипучей предпринимательской деятельности **Абдулова**. В 1995 г. он откроет свою собственную антрепризу.

июнь

В Ленинграде проходят гастроли труппы Анатолия Васильева. «Серсо» по пьесе Виктора Славкина в постановке Васильева собирает аншлаги

В ролях: **А. Петренко, А. Филозов, Д. Щербаков, Б. Романов, Н. Андрейченко, Л. Полякова, Ю. Гребенщиков.**

18 Премьера «Серсо» состоялась в июне 1985 г., но спектакль остался едва ли не главным событием и последующего, 1986 г. К этому времени за плечами у **Анатолия Васильева** опыт работы во МХАТе (где он участвовал в двух постановках **Олега Ефремова)** и два спектакля в театре им. Станиславского — «Первый вариант «Вассы Железновой» и «Взрослая дочь молодого человека», сделавшая его знаменитым. Работа над «Серсо» начиналась в Театре на Таганке. Репетиции шли три года, спектакль обрастал слухами и к моменту премьеры стал уже почти легендой. За время работы над спектаклем уходили актеры — **Маргарита Терехова, Эммануил Виторган, Алла Балтер**. Работа над «Серсо» продолжалась и после премьеры, так как **Васильев** вынужден был выпустить спектакль, несмотря на неготовность второго (т. н. «джазового») акта. Спектакль идет около четырех часов, но попасть на него чрезвычайно трудно. «Серсо» — шедевр русского психологического театра, с магической проницательностью выявивший в героях, обыкновенных советских людях, их непреходящий душевный свет, — надолго становится эталоном режиссерского мастерства, преображающего актеров в долгом и трудном путешествии к сути драматического искусства. В понимании **Васильева** театр не может служить ни запросам государства, ни летучим настроениям общества. Это, скорее, секта, орден одиноких верующих пилигримов. Личность **Васильева** — могущественного колдуна, творителя своего художественного мира — явится главным прообразом следующего поколения режиссеров.

август, 5, 16

Умер актер Театра Сатиры Анатолий Папанов. Спустя несколько дней, на гастролях в Риге, не доиграв последний акт спектакля «Женитьба Фигаро», умер актер Театра Сатиры Андрей Миронов

19 Мало сказать, что они были актерами, лучше которых не бывает, актеры Божьей милостью, и с их внезапным уходом Театр Сатиры лишился большей части репертуара, а отечественная культура утратила заветнейшие и обаятельнейшие черты своей театральной ипостаси. **Анатолий Папанов** (род. в 1922 г.) и **Андрей Миронов** (род. в 1941 г.) входили в избранный круг художников, составляющих артистический облик души нации. Земной, основательный, корнями всегда в почве, шершавый как могучее дерево **Папанов** и божественно легкий, головокружительный, лучезарный **Миронов** составляли идеальную пару в искусстве и владели всеми драматическими тональностями. Оба актера пробовали силы в режиссуре («Последние» **Горького — Папанов**, «Бешеные деньги» **Островского**, «Тени» **Салтыкова-Щедрина — Миронов**); они часто сходились на сцене (последний раз — в спектакле «Вишневый сад», постановка **Валентина Плучека**) и роковым образом вместе ушли из жизни. Похороны **Миронова** собирают на улицах Москвы, прилегающих к зданию театра, огромное количество людей — они прощаются со своей любовью, с актером моцартианского склада, который, как положено, «несколько занес нам песен райских, чтоб возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь».

«Серсо» в постановке Анатолия Васильева

август

«Звезды на утреннем небе» Александра Галина в постановке Льва Додина в МДТ

Художник **А. Порай-Кошиц**. В ролях: **Н. Акимова, Т. Шестакова, И. Селезнева, Г. Филимонова, В. Осипчук**.

20 Этот спектакль из жизни проституток, выселенных из Москвы во время Олимпиады-80, на долгие годы останется в репертуаре театра. Драматургический материал дает некоторые основания для театральной «достоевщины», с психическими надрывами новых «униженных и оскорбленных», с их трагикомическими переливами от полного цинизма к наивным мечтам и трогательному патриотизму. Режиссерам **Льву Додину** и **Татьяне Шестаковой** удается избежать откровенной вульгарности и сладить главное в спектакле — отличный женский ансамбль из глубоко прочувствованных женских характеров. Ансамбль останется впечатляющим и тогда, когда острота конъюнктуры сгладится, а Олимпиада-80 и все реалии советского строя станут далекой историей. **Додин** утверждается в «новом натурализме», следующем из «метода физических действий» **Станиславского**, — это постоянный поиск непосредственного физиологического эквивалента всем психическим переживаниям героев.

август

Тбилисский театр марионеток Реваза Габриадзе принимает участие в конкурсе международного фестиваля в Эдинбурге

21 Известный кинодраматург **Реваз Габриадзе** с начала 1980-х гг. занят преимущественно театром. В спектаклях созданного им Тбилисского театра марионеток (1981) он одновременно выступает в роли сценариста, художника, режиссера — то есть создателя собственного художественного мира, в котором явно присутствует и его кино-опыт: монтажный принцип действия, чередование маленьких эпизодов-кадров. Спектакли фрагментарны, они вспыхивают из темноты отдельными точечными сценами-квантами, и лишь потом складываются в памяти цельной, завершенной художественной историей. Последнее детище **Габриадзе**, птичка Боря-Гадай, герой спектакля «Осень нашей весны» (1986), — не слишком заметен в перестроечной шумихе, типичный герой «на птичьих правах». Его успех у «тех, кто понимает» еще впереди.

сентябрь, 12

На Украине широко отмечается 100-летие Леся Курбаса (юбилей включен в реестр памятных дат ЮНЕСКО)

22 Деятельности выдающегося экспериментатора и реформатора сцены **Леся Курбаса** украинский театр обязан своим невиданным взлетом в 1920-е гг. Выпускник Венского и Львовского университетов, **Курбас** развивал традиции украинской национальной культуры в русле новейших достижений европейского театра. Создатель собственного метода «образных перетворень», он во многих своих постановках предвосхитил будущие новации театра XX в. Воспитанные им в львовском «Молодом театре», а потом и в харьковском «Березiле» актеры — **Амвросий Бучма**, **Наталья Ужвий**, **Василий Василько** — впоследствии составили славу советского театра и кинематографа. В 1933 г., на волне борьбы с формализмом, **Курбас** был вынужден оставить созданный им театр. Недолгое время по приглашению **Соломона Михоэлса** работал в Государственном еврейском театре над постановкой «Короля Лира». В 1934 г. был арестован как украинский националист и отправлен на Соловки. По поводу последних лет его жизни сведения были самыми разноречивыми: в 1987 г. цитируется официальное заключение, из которого следует, что он умер от «кровоизлияния в мозг» в 1942 г. В 1990-е гг. станет известно, что в 1937 г. были проведены массовые расстрелы, приуроченные... к празднованию 20-летия Октябрьской революции — среди жертв «празднества» был и **Курбас**. В течение многих лет в украинском театре работали его ученики и последователи, однако с гибелью **Курбаса** традиция авангардного театра на Украине прервалась.

сентябрь, 24

Создано Всероссийское объединение «Творческие мастерские» (ВОТМ)

23 Организовано Всероссийское объединение «Творческие мастерские» (ВОТМ), призванное выявлять и культивировать нереализованный творческий потенциал театральной молодежи. На первых порах ВОТМ приобретает бездомные и запрещенные работы московских режиссеров. Объединение создается на юридической базе ликвидируемой литературно-драматической студии при ВТО; однако ее коллектив, образовав две из нескольких первых мастерских ВОТМ, оказывается «балластом» для очевидно радикально-авангардного направления объединения. Руководство ВОТМ — худсовет

Реваз Габриадзе

«Звезды на утреннем небе» в постановке Льва Додина и Татьяны Шестаковой

(актеры, режиссеры, критики) и директор **Вячеслав Мальцев**. Идея ВОТМ – чрезвычайно разумна, оправданна и полезна. Именно поэтому, как обычно бывает в нашей стране, оставив немногочисленные, но ощутимые плоды своего недолгого существования (из творческих мастерских выйдут **Владимир Мирзоев**, **Валерий Саркисов**, **Борис Мильграм**, **Александр Пономарев**), и идея дела, и само дело обречены будут закончить свои дни с отъездом вдохновителя и бессменного руководителя этого начинания **Мальцева**. Пока же все держится на волевом усилии одного, отдельного взятого индивидуума. По сути, это первая и последняя попытка внедрить грамотную модель продюсерского театрального центра, схожую с аналогичными киноинститутами на Западе: с гибкой системой лоббирования некоммерческого театрального искусства, с поисками новых имен и новых идей, с подвижной структурой финансирования и проката. «Творческие мастерские» просуществуют до 1995 г. После отъезда **Мальцева** попыток создать аналогичный Центр ни у кого не возникнет.

октябрь, 12

«На дне» Максима Горького в постановке Георгия Товстоногова в БДТ им. Горького

Художник **Э. Кочергин**.
В ролях: **Е. Лебедев**, **В. Ивченко**, **К. Лавров**, **В. Кузнецов**, **Ю. Демич**, **В. Стржельчик**, **О. Басилашвили**, **О. Попков**.

24 В спектакле участвуют почти все звезды Большого драматического театра, оставшиеся к этому времени с **Георгием Товстоноговым**. Это тягостное, закатное, безжизненное зрелище, опускающее занавес над большой и славной историей одного из лучших театров второй половины XX в. – театра, сформированного по образцу МХТ в качестве классического театра для образованного слоя общества и жившего под гнетом и влиянием антихудожественной советской идеологии. **Товстоногов**, поставивший на ноги профессию режиссера (как массовую популярную профессию) и определивший так или иначе лицо театрального Ленинграда на долгие десятилетия, в последние годы жизни ставит размеренные академические спектакли, годные для «музея БДТ» и лишенные прежнего вдохновения. Неизбежное «мумифицирование» Большого драматического начинается, таким образом, еще при жизни **Товстоногова** – театр неумолимо следует ритмам жизни своего создателя, имеющего полное право на глубокую усталость.

ноябрь, 4

Умер Михаил Царев

25 Умер **Михаил Царев** (род. в 1903 г.), актер Государственного Академического Малого театра, многолетний руководитель ВТО. С его именем и обликом у тех, кто был профессионально причастен к сценическому искусству в СССР, связано представление об официозе, подчинении партийной дисциплине. Между тем **Царев** был фигурой не столь однозначной. Он много и многим помогал – когда и если это не было связано с угрозой его личному благополучию. Он умел добиваться всевозможных благ для своего театра, актеров и студентов, и по старорежимной привычке почитал это своим долгом. Он, наконец, был неординарным актером – и мог бы свершить куда больше на сцене, если бы не посвятил такое количество жизненных и творческих сил Главной Роли Сановного Театрального Деятеля, приближенного к власти.

ноябрь

На Всесоюзном конкурсе на лучшую пьесу к 70-летию Великого Октября побеждают «Серебряная свадьба» Александра Мишарина, «У моря» Виктора Розова, «Диктатура совести» Михаила Шатрова

26 **Михаил Шатров** и **Александр Мишарин**, работавшие над заказом обновления идеологии социализма, получают премию на законных основаниях хорошо сделанной конъюнктуры. Другое дело – пьеса **Виктора Розова**, широко пошедшая по стране (под названием «Кабанчик» – в Рижском театре Русской драмы в постановке **Аркадия Каца**, в театре им. Вахтангова в постановке **Адольфа Шапиро**; под названием «Удар» – в Ленинградском Молодом театре в постановке **Семена Спивака**). Пьеса **Розова** имеет прямое отношение к драматическому искусству – в ней живут и действуют тщательно выписанные человеческие характеры в коллизии 1980-х гг. в СССР. Персонажи – завравшиеся и проворовавшиеся отцы и их дети-бунтари с ранней горечью в душе и максималистскими порывами – говорят, как всегда у **Розова**, на вкусном русском языке. Это хороший и последний подарок драматурга отечественному театру. Такой ясной и здоровой драматургии русская сцена больше не увидит.

«На дне» в постановке Георгия Товстоногова

Михаил Царев

декабрь, 17

Умер Аркадий Райкин

27 **Аркадий Райкин** (род. в 1911 г.), актер выдающегося таланта, создатель Театра Одного Актера, многие десятилетия выполнял обязанности Великого Утешителя для многострадального советского народа. Ярко выраженная национальная специфика его внешности не помешала ему стать массово, всенародно, тотально любимым народным артистом. Одно его появление на сцене и телеэкране вызывало повальный хохот академиков и трактористов, партийных работников, космонавтов и скромных служащих ЖЭКа. Его отнюдь не невинные шуточки, крамольность которых была многократно усилена подлинным артистическим даром, сходили ему с рук – за вещи более невинные людей снимали с работы и не пускали дальше бухгалтерии. Великие и неотменимые законы существования человеческого общества действовали при советском режиме так же, как и при испанской монархии XVI в.: инакомыслящих должно бросать в темницы или отправлять в психушки, шутам дозволено говорить и им положено хлопать. Про роль шута при тирании он знал, роль принял и ей соответствовал. Особенно стараться было не нужно – он был шутом от Бога; нес в себе, в самой природе своей, те качества, что из умения смешить и развлекать превращают Шутовство в величайшее искусство и философию – отвагу, достоинство, печаль. Звучит банально, зато верно – он умер как раз в тот редкий момент, когда эпоха в Шуте перестала нуждаться. Случившаяся неразбериха настолько перепутала все социальные роли и устоявшиеся маски, что ложные шутовские колпаки оказались на головах у большинства народонаселения.

декабрь, 17

«Брестский мир» Михаила Шатрова в постановке Роберта Стуруа в Театре им. Вахтангова

Художник **Г. Алекси-Месхишвили**.
В ролях: **М. Ульянов, В. Лановой, А. Филиппенко, И. Купченко**.

28 Худсовет вахтанговского театра отменяет должность главного режиссера. Художественным руководителем 25 сентября избран **Михаил Ульянов**. Стратегия театра на ближайшее время – приглашения. История заключения Брестского мира – огромного и чудовищного компромисса, на который пошло правительство большевиков ради спасения революции, – имела в своем размахе нечто шекспировское, что и позволило **Роберту Стуруа**, создателю увлекательнейших шекспировских спектаклей («Ричард III», «Король Лир»), поставить пьесу **Шатрова** как вариацию шекспировских хроник – чего она, конечно, не выдерживает. Фальшивость шекспиризации **Шатрова** в годы, когда любые намеки на неоднозначность советской истории и клочки правды о ней вызывают горячечный интерес публики, далеко неочевидна. Премьеру посещают **Михаил Горбачев** с супругой. Начинается гигантская парабола переоценки ключевых фигур РКП(б).

декабрь

«Три сестры» Антона Чехова в постановке 1940 г. во МХАТе им. Горького

Режиссер восстановления **Т. Доронина**.
В ролях: **Т. Доронина, С. Коркошко, Л. Губанов**.

29 На некоторое время реанимация исторических постановок по режиссерским партитурам **Станиславского** и **Немировича-Данченко** будет объявлена программой «доронинского» МХАТа. Еще одной премьерой на Тверском станет возобновленный под тем же художественным руководством спектакль «На дне» в постановке 1940 г. Музейно-охранительное направление театра будет впоследствии строго выдержано **Дорониной**. Вне зависимости от драматургического материала (от **Шекспира** до **Булгакова** и от **Островского** до **Теннесси Уильямса**) – все ориентиры ее театра будут размещены исключительно в прошлом. А поскольку ее художественная программа увлекла за собой эстетически консервативную часть труппы, доронинский МХАТ по всем основным параметрам станет калькой с МХАТа 1940-х – 1950-х гг. – но, в отличие от образца для подражания, лишь с одной выдающейся актрисой на сцене.

декабрь

«Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана в постановке Игоря Горбачева

30 Постановка приурочена к 60-летию **Игоря Горбачева**. Бывший Александринский театр поставлен своим художественным руководителем, юбиляром **Горбачевым**, на верную службу советской империи – это самый идеологически выдержанный театр, где в полном соответствии с эстетикой «торжественного заседания» идут загадочные пьесы о настоящих советских людях. Великие актеры либо ушли в мир иной (как **Николай Черкасов** и **Василий Меркурьев**), либо покинули театр (как **Юрий Толубеев** и **Вадим**

Аркадий Райкин

«Сирано де Бержерак» в постановке Игоря Горбачева

в Ленинградском театре им. Пушкина

Художник **М. Китаев**.
В ролях: **И. Горбачев**, **Т. Кулиш**, **С. Сытник**, **А. Марков**.

Медведев). Александринка закоченела в рутине и кажется убедительным кладбищем соцреализма. На этом фоне шестидесятилетний **Горбачев**, увенчанный всеми возможными советскими лаврами, решает сыграть самую романтическую роль классического репертуара — вдохновенного поэта Сирано де Бержерака. Зрелище таланта, попранного и поруганного самим своим носителем (а он был немал, этот талант), который силится вспомнить о настоящем творчестве и не может ничего, кроме декламации и фальшивого пафоса, впечатляет: в анекдотических муках бессилия погибает мираж «императорского театра» — предрекая гибель всей империи.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС, Татьяна МОСКВИНА, Анна МУРЗИНА, Леонид ПОПОВ, Вера СМИРНОВА

резюме

1987 г. для драматического театра — год социальных иллюзий и смутных надежд на будущее. Это год непоправимых потерь и еще не вполне осознанных художественных приобретений, ценность которых станет ясна много позже. Раннеперестроечное время недаром сравнивают с революционным: точно так же беспомощны огромные неповоротливые организмы академических театров, такую же невиданную активность проявляют растущие как грибы маленькие театры студийного типа. Как и тогда, знамя «психологического реализма» бестрепетно (и преждевременно) отправлено в музей, ведутся настойчивые и небезуспешные поиски в области формы. В моде теперь уже окончательно возвращенный истории театр **Мейерхольда** — его изучают теоретики, на него ссылаются практики, ему пытаются подражать.

Смерть **Анатолия Эфроса** и раскол МХАТа, драма уставшего товстоноговского БДТ и фарс разваливающейся Александринки — профессионалы неспроста задумываются о «конце времен», о теперь уже окончательном завершении «золотого века» советского театра. Проблемы «колоссов» еще обсуждаются критиками, однако настоящий зрительский интерес уже сместился в сторону театров-студий и новых режиссерских имен.

Одна из самых обсуждаемых тем года — театральный эксперимент с его триадой «самоокупаемость, самофинансирование, хозрасчет».

Его несомненными достижениями становятся отмена цензуры и относительная самостоятельность театральных коллективов. Однако театральные деятели в большинстве своем подходят к делу со всей осторожностью. В отличие от кинематографистов, присутствующих обычно лишь на премьерах в Доме кино и специализированных просмотрах, театральные режиссеры хорошо знают своего зрителя и не имеют по его поводу особых иллюзий. Они понимают, что переход к полной самостоятельности грозит неизбежной коммерциализацией: тотальным опошлением репертуара, диктату звезд сцены. Амбициозные режиссеры (которых пока абсолютное большинство) еще не готовы сдавать свои позиции. Кроме того, контрактная система (необходимость которой давно назрела для одряхлевших, непомерно раздутых трупп) всерьез и неспроста пугает актеров.

Между тем эйфория перемен в этом году сильна, как никогда прежде. Дискуссиям, фестивалям, смотрам, пышным празднествам несть числа. Кажется, что вот-вот театр найдет свой новый «настоящий» путь. Залы театров полны. Но так будет продолжаться недолго.

Лилия ШИТЕНБУРГ

изобразительное искусство

Выставка «Прямо из Москвы» в Нью-Йорке. Начало «русского бума» на Западе

1 В галерее «Phyllis Kind» (Нью-Йорк) проходит выставка «Прямо из Москвы». «Phyllis Kind» — одна из основных западных галерей высокой профессиональной репутации, участвующих в продвижении на рынке альтернативного советского искусства. Само название «Прямо из Москвы» свидетельствует об изменении положения неофициальных художников в СССР. До того участие наших художников-нонконформистов в западных выставках воспринималось как политическая манифестация и преследовалось соответствующими органами. Теперь неофициальная Москва ведет прямой диалог с искусством Запада, уже не скрывая своих отношений с зарубежными галеристами. С другой стороны, эта выставка является одним из доказательств желания американских искусствоведов рассматривать художественную жизнь СССР не изолированно, а как часть мирового процесса. Советские художники воспринимаются уже не как изгои, способные существовать только с помощью западного рынка, а как самостоятельное движение. Эта выставка открывает собой целую серию подобных экспозиций, устраиваемых самыми престижными галереями. Начинается что-то вроде очередного «русского бума».

Организована конференция по модернизму в Ленинградском университете. Вслед за ней в Московском университете проходит симпозиум «Новые языки в искусстве»

2 Первая конференция по культуре модернизма организована в Ленинградском университете Клубом искусствоведов, созданным выпускниками кафедры истории искусства, в основном — учениками **Ивана Чечота** (с 1976 г. преподавал на кафедре истории искусства ЛГУ), известного своим свободомыслием далеко за пределами университетских стен. В начале 1980-х гг. под видом курса «Искусство социалистических стран» **Чечот** читал немецкий экспрессионизм; в 1985 г. организовал семинар по изучению национал-социалистического и советского искусства. Доклады на конференции 1987 г. посвящены явлениям культуры, о которых еще недавно с университетской кафедры запрещено было даже упоминать без обличительных эпитетов: поп-арту, эстетической теории **Герберта Маркузе**, постмодернизму, берлинским «Новым диким», «Новым художникам». Под впечатлением от этой конференции московские философы и искусствоведы устраивают в этом же году симпозиум «Новые языки в искусстве». И в Москве, и в Питере на собеседованиях теоретиков и критиков присутствуют и сами художники, создатели «нового языка». Не только в живописи — в частности, **Тимур Новиков** на примере разноцветных уорхоловских «Мэрилин» доказывает, что «перестройка — это перекомпозиция», тем самым лаконично обозначая самую суть происходящих в стране событий.

апрель

Всесоюзная выставка «Молодость мира» в ЦДХ — их ответ 17-й «молодежке» на Кузнецком мосту

3 Среди выставленных работ — «Зал ожидания» и полиптих «Чернобыль. Звезда Полынь» **Максима Кантора**, который позднее будет представлять Россию на биеннале в Венеции; «Бесконечный поезд», «Когда в очереди», «У картины», «Источник» **Алексея Сундукова**, картины **Льва Табенкина**, **Раула Раянгу**, **Арсена Савадова** и **Георгия Сенченко**, **Евгения Дыбского**, **Бориса Марковникова**, **Игоря Ганиковского**. Хотя выставка устроена как ответ на анархический вызов 17-й «молодежки», Союз художников уже не только не может упрочить свое единовластие, но и просто отходит на периферию художественной жизни. Эта акция провалена прежде всего самой «перестроечной» стратегией бывших гегемонов: те же компромиссы, то же стремление «что-то изменить», ничего по сути не меняя. Но попытка влить в свои ряды свежие силы погранично приемлемых авторов (как **Кантор**) не приводит к чудесному явлению публике «перестроечного соцреализма», а, наоборот, превращает его в эклектичное смешение всего со всем. К тому же, подводит ставка на художников из республик и национальных окраин, которые тоже достаточно эклектичны и затронуты столичной модой. Это событие отмечает провал «реформы сверху», инициатором которой выступил Союз художников. Единственный

Алексей Сундуков. «Бесконечный поезд»

след этих усилий и намерений — «перестроечный период» **Максима Кантора**, который пишет экспрессионистские картины на сюжеты, актуальные для прессы и общества (чернобыльская катастрофа, лагеря, психиатрия как репрессивная машина).

июнь

В ЦДЛ — выставка «Молодые художники России 10-х — 20-х гг. XX в.». Частные коллекционеры выходят из подполья

4 В ЦДЛ — первая выставка московского клуба коллекционеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Молодые художники России 10-х — 20-х гг. XX в.». В 1950-х — 1960-х гг. еще при жизни многих русских и советских авангардистов их картины стоили на редкость дешево и были доступны любителям, интересовавшимся современной живописью. Именно тогда формировались известные частные собрания авангарда, которые, естественно, не экспонировались публично. В советской мифологии частный коллекционер был «темной личностью», чья деятельность всегда находилась под пристальным наблюдением органов. Коллекционирование закономерно было связано с «черным» рынком, и только теперь оно выходит из подполья. В начале 1986 г. было принято специальное постановление о создании Музея личных коллекций, и уже во второй половине 1980-х гг. происходят оживленные показы частных коллекций, что в будущем будет способствовать формированию антикварного рынка. Государственные музеи, впервые поставленные в условия конкуренции, получат дополнительный стимул к тому, чтобы более не мешкать с проблемой запасников. Они начнут открывать для публики то, что хранилось в запасниках десятилетиями — в том числе и коллекции авангарда.

июнь

Выставка «Школа Филонова» провоцирует музейную революцию в Ленинграде

5 В зале на Литейном проспекте проходит выставка «Мастера аналитического искусства. Школа Филонова» (100 живописных и графических работ, относящихся к 1920 — 1930 гг.). Это первая официальная экспозиция важнейшей группы ленинградского авангарда, пролог к персональной выставке самого **Павла Филонова,** произведения которого никогда не покидали запасников Русского музея. На конференции, которой завершается работа выставки, происходит стихийный митинг сотрудников и гостей с требованием открыть фонды Русского музея и показать коллекцию произведений великого художника. Администрация музея, получив декларацию этого митинга от своего же сотрудника **Евгения Ковтуна**, немедленно поручает ему приступить к подготовке персональной выставки **Филонова**. Выставка состоится в следующем году и произведет революцию в ленинградской музейной политике.

Конкурс на новое место для «Рабочего и колхозницы»

6 Мосгорисполком объявляет конкурс на новое место установки скульптурной композиции **Веры Мухиной** «Рабочий и колхозница». Эта скульптура, являясь символом победившего социализма, олицетворяет и победу, и социализм, и Советский Союз на гигантских плакатах и спичечных коробках. Теперь скульптуру **Мухиной** намерены переставить на более видное и почетное место. Однако само намерение разрушить композиционную цельность ВДНХ свидетельствует о ветшании советской символики, уже потерявшей свою сакральную неприкосновенность. Это первый симптом начинающейся в подсознании болезни разрушения памятников советского времени и стремления вернуть «все как было». В сентябре, однако, будет принято решение: «Первой премии не присуждать. Скульптурную композицию оставить на месте, у северного входа на ВДНХ СССР, с которым она связана исторически и идейно». Через десять лет актуальный вопрос переезда символа соцреализма вновь возникнет в повестке дня.

июль

Первый аукцион работ молодых художников

7 Его организует недавно созданный Советский Фонд Культуры. Не имея сколько-нибудь последовательной программы, СФК время от времени поддерживает либеральные акции в различных областях искусства. Тяготение руководства Фонда к коммерческой деятельности свидетельствует о попытке государственных организаций добиться монополии

Максим Кантор. «Чернобыль. Звезда Полынь». Полиптих. Фрагмент

Вера Мухина. «Рабочий и колхозница»

на торговлю авангардом и занять активные позиции на зарождающемся художественном рынке. В некотором смысле это похоже на желание партийных функционеров обеспечить себе место в будущей «свободной» экономике. Долгие годы возглавляя борьбу с «буржуазным индивидуализмом», ныне они хотят получать с него свои дивиденды.

июль

Образована группа «Медицинская герменевтика»

8 Основатели группы – художники **Павел Пепперштейн, Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман** – называют себя «инспекторами», пародируя бюрократический стиль империи, с одной стороны, и концептуальные тексты-реляции, с другой. **Пепперштейн**, сын известного художника **Виктора Пивоварова**, развивает традицию концептуалистской сказочной персонажности и рассказов в картинках. Сохраняя связи с традицией уехавшего на Запад **Ильи Кабакова**, патриарха советского концептуализма, молодые художники привносят в нее элементы радикального абсурдизма и молодежного фольклора. Они создают квазисказочную притчу о тоталитарной культуре как Большом Гнилом Романе, действие которого разворачивается на фоне либерального западного Связного Повествования обо Всем. Медгерменевты «структурируют» и сам московский концептуализм как мифическую секту-«ному». Так советский авангард начинает создавать свою агиографию 1970-х – 1980-х гг.

сентябрь

В ГМИИ им. Пушкина проходит первая в СССР выставка Марка Шагала

9 В ГМИИ им. Пушкина – юбилейная выставка **Марка Шагала**, одного из наиболее популярных художников русского авангарда. На выставку **Шагала** в Пушкинский музей приезжают из других городов семьями и долго стоят в очереди – необозримо длинной, приводящей в изумление милиционеров и проезжающих мимо таксистов. **Марк Шагал** был, вероятно, самой подходящей фигурой для начала музейной либерализации. Уехавший в начале 1920-х гг. на Запад и ставший одним из главных представителей парижской школы, он, несмотря на свою лояльность к СССР, в своем отечестве был полузапрещенной-полумифологической фигурой. Только в начале 1970-х гг. в экспозицию живописи Русского музея вошли две его работы, возле которых смотрители время от времени находили цветы, оставленные преданными поклонниками художника. Во Франции **Шагал** занял место классика, и ему был поручен такой важный государственный заказ, как роспись потолка Гранд Опера. Официальное возвращение русского авангарда логично начинается с него и именно в ГМИИ им. Пушкина, с которым связан первый революционный импульс 1980-х гг. – выставка «Москва – Париж».

октябрь

Группа «Коллективные действия» продолжает свои коллективные действия

10 Перфоманс «Произведение искусства – картина» московской группы «Коллективные действия». Группа, возникшая в 1976 г., в разное время объединяла всю московскую концептуальную школу, включая художников, критиков и поклонников современного искусства. Идеологом «Коллективных действий» стал писатель и художник **Андрей Монастырский**, который во второй половине 1980-х – начале 1990-х гг. возьмет на себя миссию архивариуса московского концептуализма. **Монастырский** оказал также сильнейшее воздействие на **Сергея Ануфриева** и других «медгерменевтов» – как своими литературными произведениями, так и образом жизни, состоящей из непрерывной маниакальной творческой практики. Группа устраивает перфомансы по жестким сценариям, которые документируются и коллективно обсуждаются. Эти материалы будут изданы в 1998 г. издательством «Ad Marginem».

октябрь

Открывается выставка художников «Лианозовской» школы

11 В выставочном зале «Эрмитаж» (Москва) открывается выставка художников «Лианозовской» школы: **Владимира Немухина, Евгения и Льва Кропивницких, Ольги Потаповой, Валентины Кропивницкой.** Там же выставлены три холста **Оскара Рабина.** Школа, названная по имени поселка под Москвой, где жили **Кропивницкие**, относится к экспрессионистской живописной традиции, расцвет которой пришелся на 1960-е гг.

Валентина Шагал, вдова Марка Шагала, на открытии выставки художника в ГМИИ им. Пушкина

Марк Шагал. «Прогулка»

«Лианозовская» школа была крупным явлением неофициального советского искусства. Абстрактная живопись **Кропивницких** и **Немухина** и экспрессионистическая живопись **Рабина** в эпоху неофициальных выставок были последним словом отечественного модернизма. В 1987 г. их место в культурной традиции прочно определено, и статус классиков отечественного искусства не подвергается сомнению.

ноябрь

Работы советских официальных художников отбираются для нью-йоркского аукциона. Для бывших оппонентов идейная борьба сменяется здоровой конкуренцией

12 В ЦДХ – встреча президента американской фирмы «Gernsey» с художниками-членами СХ и МОСХа. Отбираются работы для участия в ежегодном аукционе в Нью-Йорке. Интерес американских дилеров к советской академической живописи, классике соцреализма и пропагандистской продукции растет параллельно с интересом к антисоветскому или внесоветскому андеграунду. Многие отечественные деятели воспринимают этот «плюрализм» как идеологическое предательство заокеанских коллег. Но интерес к «консерваторам» объясним и закономерен. Независимое искусство, перейдя на легальное положение, постепенно теряет статус «героического подполья» и становится для западных галеристов тем, чем является вся без исключения мировая живопись – прежде всего товаром. Вчера еще выступая в образе борца за свободу искусства, мецената и благотворителя, сегодня галерист возвращается к своей основной профессии – профессии коммерсанта. Теперь он уравнивает в правах бывших непримиримых оппонентов, и они входят в новые отношения – отношения конкуренции. На неофициальную живопись по-прежнему есть спрос – мода на нее только началась. Официальная имеет свои преимущества: в Советском Союзе (своего рода герметичной резервации, куда модным веяниям вход был запрещен) законсервировались традиции академической живописи, на Западе практически исчезнувшие. Через некоторое время многочисленные антикварные лавочки обеих столиц будут успешно торговать портретами **Ленина** и плакатами 1950-х – 1960-х гг.

ноябрь

В Кембридже проходит ретроспективная выставка Эль Лисицкого

13 В Кембридже – ретроспективная выставка **Эль Лисицкого**, в том числе и из советских собраний. **Эль Лисицкий** – одна из ключевых фигур советского революционного конструктивизма начала 1920-х гг. Конструктивистские композиции **Эль Лисицкого**, его разработки в промышленной, производственной и полиграфической эстетике способны повергнуть вдумчивого зрителя в подлинное изумление – дизайн, в котором мы, казалось бы, отстали «навсегда», шестьдесят лет назад намного опережал мировой уровень. Несведущие усматривали некий необъяснимый парадокс в судьбе **Эль Лисицкого** – ведь он был вычеркнут из истории советского искусства, несмотря на свою приверженность коммунистической идеологии. Но именно благодаря этой приверженности и неизменной преданности идеалам революционного искусства **Эль Лисицкому** не было места в реальности 1930-х гг. – на смену его черному и красному цвету уже приходила тотальная серая гамма: цвет нищеты, усталых лиц, тусклого освещения. Западный интерес к русскому авангарду реализуется в большой выставочной программе, которую только открывает экспозиция **Эль Лисицкого**. Осуществление этой программы становится возможным благодаря открытию советских музейных и частных коллекций. Начинается активный культурный обмен, в котором советская сторона выступает равным и весьма состоятельным партнером.

ноябрь

«Выставка для жителей нижнего мира, или Выставка в аду» – акция «Клуба авангардистов»

14 Главные идеологи московского «Клуба авангардистов» («КЛАВА») – куратор **Иосиф Бакштейн** и художник **Николай Панитков** – принадлежат к кругу московских концептуалистов. **Бакштейн**, инженер по образованию, кандидат социологии, с 1970-х гг. был близок к основным фигурам московского концептуализма и соц-арта (**Илья Кабаков**, **Александр Меламид**, **Андрей Монастырский**). В 1987 г. он начинает устраивать выставки, становится одним из самых известных московских кураторов. «КЛАВА» выделилась из общества «Эрмитаж», что свидетельствовало о все большей либерализации

Лев Кропивницкий, Оскар Рабин, Валентина Кропивницкая, неизвестный, Александра Кропивницкая, Николай Вечтомов. Лианозово, середина 1950-х гг.

Группа «КЛАВА». Акция «Выставка для жителей нижнего мира, или Выставка в аду»

общественной жизни и нарастающем желании радикальных художников открыто отмежеваться от компромиссных союзов с левым МОСХом. Клуб возник на базе «Московского архива нового (неофициального) искусства» («МАНИ»), который размещался на даче у **Паниткова** и действовал как частный музей концептуального искусства 1970-х – 1980-х гг. В последующие годы «КЛАВА» развивала бурную выставочную деятельность. Первая летняя акция клуба называлась «Пароход» и состояла в общей прогулке художников, кураторов и прочей знакомой публики. В ноябре «КЛАВА» проводит акцию «Выставка для жителей нижнего мира, или Выставка в аду»: в одном из отдаленных районов Москвы вырыта яма, куда укладывают картины. На временную могилу водружают камень с названием выставки и датой 1.09.87 – 1.05.88. Эта выставка – свидетельство легализации концептуальной практики московской группы «Коллективные действия», которая устраивала художественные акции в городе и за его пределами.

Комментарии к сообщениям
Екатерина АНДРЕЕВА, Аркадий ИППОЛИТОВ

резюме

Ажиотажу вокруг советского нонконформизма и авангарда во второй половине 1980-х гг. в равной мере способствуют и всемирная мода на перестройку, и последние годы американо-европейского художественного бума (уже в 1991 г. в Нью Йорке начнется заметный спад). С другой стороны, кондовый соцреализм также находит своих заинтересованных промоутеров и покупателей – вне идеологического контекста, более не актуального, эти картины воспринимаются как раритеты традиций исторического прошлого, канувшего времени, тотчас же по завершении обретшего статус «эпохи».

Выпущенный на волю андеграунд приобретает все большую конкурентоспособность по отношению к государственным организациям. Успех «левых» выставок 1970-х гг. с их километровыми очередями повторяют ретроспективы живописцев русского авангарда и выставки нонконформистов. Официальные структуры предпринимают первые попытки монополизировать престиж и прибыльность современного искусства. Авангардистов начинает поддерживать пресса, вокруг них создаются выставочные объединения и художественные кружки. Начинается музейная революция: государственные музеи открывают свои запасники и делают решительные шаги к показам и публикациям авангарда 1910-х – 1930-х гг.

Все это приводит к переменам в отношении к прошлому и настоящему советской культуры. Если раньше она представлялась разделенной на авангард и соцреализм и главным сюжетом культуры было их противостояние, то теперь эта картина усложняется. В научный и общекультурный обиход массово и прочно входят произведения 1920-х – 1970-х гг., репрессированые в свое время не только по эстетическим, но и по идеологическим причинам. Идейная преемственность авангарда и соцреализма, связи нонконформизма и официального искусства 1960-х гг. становятся очевидными. Советский проект предстает в своей завершенности.

Екатерина АНДРЕЕВА, Аркадий ИППОЛИТОВ

Группа «КЛАВА».
Акция «Выставка для жителей нижнего мира, или Выставка в аду»

архитектура и дизайн

январь

Создано НПСО «Монолит»

1 Решением Совета Министров СССР создано научно-проектно-строительное объединение монолитного домостроения (НПСО «Монолит»). Исследовательский институт и опытная база предназначены для освоения технологий строительства из монолитного железобетона. Утверждается, что этот, еще новый для СССР, метод позволит (в отличие от крупнопанельного домостроения) добиться желанного разнообразия архитектурных решений и при этом в 1,5 раза сократить капиталовложения в строительство. Новый метод должен привести к повышению среднего качества массовой застройки. Использование монолита – технология, дающая сравнительно дешевой архитектуре выход в исторический город: на монолитную коробку произвольной формы можно навесить любой декор. Именно монолит будет главным средством лужковской «реконструкции со сносом». Однако отечественные строители работать в монолите так и не научатся: Москву в 1990-е гг. будут строить в основном турецкие рабочие. По той же причине дальше московского особнякового загорода монолит не пойдет. Даже в самых продвинутых архитектурных школах вроде Нижнего Новгорода до 2002 г. будут строить из кирпича.

январь

Выставка архитектуры малых форм в Ростове-на-Дону

2 На выставке представлены образцы торговых павильонов, киосков и лотков. Пока это еще чистое искусство, хотя скоро именно эта инженерно-дизайнерская продукция будет востребована индивидуальными предпринимателями и небольшими фирмами для «торговых точек». С началом эпохи свободной и неконтролируемой торговли эти объекты станут суперпопулярны, являясь чем-то средним между магазином и торговлей «с рук». Но первым кооператорам не пригодятся изыскания архитекторов и дизайнеров – уродливые сооружения, которые в Москве назовут «палатками», а в Питере «ларьками», будут сколачиваться наспех из подручного материала либо заказываться на зонах, где труд необыкновенно дешев. Подобные «торговые точки» надолго изменят архитектурный облик площадей в столицах и больших городах, придав им вид огромных базар-развал-вокзалов. Такая ситуация продлится до середины 1990-х гг.: тогда появятся первые супермаркеты западного типа, коммерсанты откупят подвалы жилых домов, устроив там долгожданные и нарядные «24 часа», а ларечникам отведут специальные ареалы обитания – резервации, преимущественно расположенные у рынков и станций метро. В сознании масс круглосуточный заиндевелый кооперативный ларек со стандартным ассортиментом (сигареты, пиво, анилиновые ликеры, химические лимонады, шоколад «Сникерс» и спирт «Рояль») навсегда останется одним из главных завоеваний демократии.

январь

Завершена реконструкция театра «Тиволи» в Москве

3 Окончена реконструкция здания бывшего театра «Тиволи» (постр. в 1913 г.) в Сокольниках. В этом здании в третью годовщину Октябрьской революции выступил **Ленин,** что и послужило поводом основать здесь Университет марксизма-ленинизма. Фасад (почти не измененный) хвалят, а интерьеры ругают. Уже в начале 1988 г. в существенно изменившейся рубрике «Панорама» журнала «Архитектура СССР» **Александр Раппапорт** обругает интерьеры «Тиволи» за «дух казенного благочиния».[1] Однако власть столь озабочена серьезными политическими проблемами, что уже не в состоянии думать о собственном имидже.

март, 16

В Ленинграде начинаются митинги в защиту «Англетера»

4 Начинается реализация проекта реконструкции гостиницы «Астория» в Ленинграде. Сносится издавна входящая в состав комплекса «Астории» гостиница «Англетер» (постр. в 1912 г.). Это здание, с архитектурной точки зрения ничем особенно не примечательное, вошло в культурную мифологию: здесь 28 декабря 1925 г. покончил с собой великий русский поэт **Сергей Есенин**. Обстоятельства его смерти, слишком «своевременной»

Снос гостиницы «Англетер»

с точки зрения исследователей, по-прежнему не ясны. Таким образом, снос «Англетера» воспринимается как отказ от расследования и уничтожение следов преступления. Ведь стены не только имеют уши, но и могут рассказать нечто важное, хотя бы намекнуть на разгадку зловещей тайны. У архитекторов свои резоны: эти самые стены обветшали и сохранить их в качестве несущих конструкций невозможно – гостиницу строили в свое время из очень посредственных материалов. Митинги и ночные пикеты придают сносу «Англетера» характер театрализованного действа. К 1991 г. гостиница будет отстроена «в прежнем виде». Архитекторы сохранят неравномерную разбивку окон, не надстроят, как первоначально предполагалось по плану, два новых мансардных этажа – это и будет основным результатом ночных пикетов и дневных митингов. К тому же, администрация попытается разыграть ранее неудобную есенинскую карту в своих интересах – в новой гостинице появятся не только «комната Есенина», но еще и «апартаменты Набокова», а также **Булгакова**.

На международном конкурсе витрин в Будапеште побеждают литовцы

5 Лауреатами оказываются художники-декораторы из Каунаса **Йонас Мацюлявичус** и **Елена Телескене**. Победа этих «представителей СССР» в скромном конкурсе витрин на традиционном фестивале «Будапештская весна» – практически единственное международное заявление о себе советского дизайна (проходящая в этот момент в Индии выставка «Дизайн из СССР» – мероприятие сугубо пропагандистское). То, что в подобном конкурсе побеждают художники из Литвы, – показательно. Прибалтика, парадоксально совмещающая роль имперской провинции и имперского же «окна в Европу», является для советских людей образцом «эстетики быта» (слово «дизайн» принято обходить), здесь с довоенных времен сохраняется традиционно высокий уровень культуры быта и обслуживания. От вывески и витрины до афиши перед кинотеатром и таблички с названием улицы – в Вильнюсе, Таллине и Риге все радовало глаз советского человека, потому что отличалось от привычного повсеместного совкового убожества. Мобильный и отзывчивый к западным веяниям прибалтийский дизайн по-прежнему сохраняет достойный уровень глубокой европейской провинции.

апрель

Учредительный съезд Союза дизайнеров СССР

6 В Москве проходит учредительный съезд Союза дизайнеров СССР. Секретарем избран **Зураб Церетели**. Мероприятие носит формальный характер, в условиях наступающей экономической разрухи дизайнерам работы нет. Но слово входит в обиход и заменяет привычные словосочетания «художник книги», «конструктор», «оформитель», «промышленный художник». В некоторых областях, например, в графике, у советского дизайна были успехи – достаточно вспомнить школу «Промграфика». На самом деле, проблемами и исследованием промышленного дизайна в советское время занимался целый институт – ВНИИТЭ (Институт Технической Эстетики). Нынешний Союз дизайнеров организовывается под **Церетели** – ему нужна некая представительская должность, а в Союзе художников он на нее не может рассчитывать. Союз дизайнеров будет функционировать и впоследствии, но все, пусть относительные, успехи отечественного дизайна к этой организации не будут иметь отношения.

май

Завершается строительство жилого комплекса на Люсиновской улице в Москве

7 На Люсиновской улице закончен комплекс из трех 14-этажных панельных жилых домов. При проектировании максимально возможно учтена критика панельного строительства. Применяются специально шумозащищенные блок-секции. Квартиры имеют улучшенную планировку. Наружные стеновые панели облицованы естественным камнем, а не обыкновенной плиткой. Дома ставятся не просто «застройкой», но мыслятся как ансамбль Добрынинской площади и Люсиновской улицы. Это пример новой стадии панельного строительства – которое, впрочем, так и не сможет преодолеть противоречий между требованиями Госплана и архитектурными амбициями.

Новостройка

Зураб Церетели

май

Выставка «бумажной архитектуры» в Москве

8 В павильоне на Пионерских прудах проходит выставка группы молодых архитекторов «Бумажная архитектура» (проекты реконструкции города). Название отсылает к знаменитой авангардной архитектуре 1920-х гг., проекты которой в подавляющем большинстве оставались на бумаге. Концептуальная «бумажная архитектура» родилась из игры, фронды и невозможности самореализации в существующих рамках архитектурной профессии – студенты МАрхИ начали посылать свои работы на конкурсы зарубежных архитектурных (особенно японских) журналов и получать на них премии. Иногда на конкурсах фигурировали и реальные объекты, но чаще это были свободные фантазии, графические рефлексии на архитектурные темы. Постепенно игра в конкурсы становится престижной, «бумажники» образуют целое неофициальное профессиональное сообщество, с собственным гамбургским счетом и особым кодексом чести. Вместе с тем и среди не-бумажных архитекторов нового поколения появляется тяга к консолидации – при Союзе архитекторов организуется Объединение молодых архитекторов (ОМА). Его председателем становится **Борис Левянт**. В 1987 г. Союз архитекторов СССР насчитывает 19018 членов, из них 9221 в возрасте свыше 50 лет, 4519 в возрасте 40-50 лет, а остальные моложе. Движение «бумажной архитектуры» выходит в провинцию, конкурсы начинает организовывать и журнал «Архитектура СССР», и Союзы архитекторов на местах. Перестроечная пресса полюбит «бумажников» и на их примере будет охотно обсуждать невостребованность архитектурной мысли. Со временем основу т. н. архитектурной элиты составят именно «бумажники»: **Алексей Бавыкин**, **Михаил Хазанов**, **Михаил Белов**, **Александр Асадов**, **Михаил Филиппов**, **Илья Уткин**. **Юрий Аввакумов**, идеолог и организатор движения, займется экспозиционным дизайном и собственными выставочными проектами. **Александр Бродский** станет заметной фигурой в современном искусстве, оформит сеть клубов и ресторанов О.Г.И., воплотит ряд отличных, действительно постмодернистских интерьеров.

июнь

VIII Съезд советских архитекторов

9 Архитекторы, вдохновленные революционным Пятым съездом кинематографистов, бунтуют и требуют перемен. Впервые не проходит в первые секретари Союза человек, рекомендованный ЦК КПСС (**Анатолий Полянский**). На этот пост избирается академик **Юрий Платонов**, известный «Золотыми мозгами» – новым зданием Академии наук на площади Гагарина. В секретариат входят новые люди – в том числе интеллектуал и западник **Вячеслав Глазычев**. Сам съезд проходит бурно. На повестке дня – все наболевшее. Делегаты высказываются против типового проектирования, «сделавшего работу архитекторов непрестижной и неинтересной». Предлагают запретить типовое строительство детских садов, школ и домов культуры. Однако выясняется, что желание строить меньше да лучше входит в явное противоречие с принятой на XXVII съезде КПСС программой «Жилье – 2000». Кроме того, за два месяца до съезда принято постановление Совета Министров СССР о том, чтобы построить к 2000 г. в стране 900 «центров досуга». Почему именно 900, а не 100 или 1000, никем не уточняется, не оспаривается и не ставится под сомнение. Вопрос о том, что нынче понимать под «центрами досуга», – задавать опять же некому и незачем. Еще работает инерция планировать строительство огромными масштабами «сверху» – без учета реальных возможностей государственного бюджета и реальных потребностей различных слоев населения. На съезде об этом не говорят, но зато принимают программу перестройки внутрипрофессиональных отношений. Вскоре, однако, творческий союз потеряет свои привилегии и влияние на архитектурную политику.

июнь

Выставка Альдо Росси

10 В Центральном Доме архитекторов (Москва) проходит выставка, посвященная творчеству итальянского мэтра **Альдо Росси**. Имя его пользуется среди советских архитекторов большим уважением. **Росси** не забудут и впоследствии, он останется в обойме

«Бумажные» архитекторы и их проекты

самых цитируемых западных архитекторов. Ему будут подражать, но приблизиться к нему по четкости, выверенной артикуляции приема и сбалансированной простоте решения не удастся никому из отечественных зодчих.

июль

Строительство последнего Дворца пионеров завершается скандалом

11 Закончено строительство Дворца пионеров Филевского района (**Виктор Лебедев, Юрий Коновалов, Игорь Чалов**) общей площадью 8500 кв. м. Здание рассчитано на единовременное пребывание 1000 человек, отличается вычурностью и бросающейся в глаза дороговизной. Здесь предусмотрен пионерский театр на 500 мест, два бассейна и удобный спортзал. По внешнему виду Дворец пионеров больше всего напоминает уступчатую крепость, сложенную из детских кубиков: таков результат соединения ультрасовременного стиля и упрощенных до полной условности форм крепостной архитектуры, подсмотренных в московском Кремле. Найдено ловкое оправдание для свободного творчества — психологи подсказали, что «многоплановая пластика созвучна детскому восприятию». С этим Дворцом пионеров случается советский скандал — один из авторов, молодой «бумажник» **Михаил Хазанов**, отказывается от авторства, поскольку после многих согласований и долгого строительства от первоначального замысла, по его мнению, осталась только мешанина раздробленных форм.

июль

Торгово-пешеходные зоны входят в моду

12 Начиная с Арбата, тема центральной пешеходной магистрали активно развивается и становится очень популярной. В планировку развития исторического центра города теперь практически всегда закладывается пешеходная зона. Такая зона сооружается в центре Саратова. Журнал «Архитектура СССР» публикует проект пешеходной Дерибасовской улицы в Одессе[2] (автор **Евгений Розенблюм**) — последний проект советского «средового» дизайна, которому не суждено будет реализоваться. За исключением столичного Арбата, места ежедневного и ежегодного туристического паломничества, идея торгово-пешеходной зоны пока еще носит характер сугубо идеалистический — страна живет размеренной жизнью «от звонка до звонка», выпуская свое население на волю лишь по выходным дням, да и тогда прилавки магазинов пустуют ввиду всеобщего дефицита. Но — за торгово-пешеходными зонами будущее: их будут сооружать все больше и больше, с течением времени они будут заполняться праздными горожанами, торопливыми приезжими, торговыми точками, бутиками, барами и кофейнями.

сентябрь

Пикеты групп «ЭРА» и «Союз содействия перестройке»

13 Группа «ЭРА» (Экология Рядовой Архитектуры) выставляет пикет на Большой Разночинной улице в Ленинграде. Участники группы протестуют против сноса двух домов, представляющих историческую и культурную ценность. После двухдневного митинга начальство строительного треста перебрасывает технику на другие объекты. Одновременно у здания Манежа в Москве проходят пикеты, призывающие позаботиться о судьбе Музея Вернадского и других зданий, представляющих историческую ценность и находящихся в аварийном состоянии. Официальный статус организации пикетчиков — «Союз содействия перестройке». Вопрос о том, необходимо ли априори сохранять все «историческое», вне зависимости от того, представляет ли оно художественную ценность, так и останется дискуссионным.

сентябрь

Утвержден генеральный проект реставрации «Архитектурного ансамбля Соловецкого монастыря»

14 Подобно Валааму, Соловецкие острова, по мысли советских архитекторов, должны превратиться в туристический комплекс — своеобразный северный парк культуры, зону отдыха с широко развитой бытовой инфраструктурой. В монастыре должен быть организован музейный комплекс. Вторую часть территории займет гостиничная зона. В прессе разворачивается масштабная дискуссия, в которой обсуждаются детали проекта.[3] Характерно, что об истории Соловков рассуждают исключительно как о «седой старине» — и ни один из выступающих даже вскользь не упоминает о том, что здесь был расположен

Выставка Альдо Росси. Проект реконструкции театра Карло Феличе в Генуе

Дворец пионеров. Москва, Филевский район

первый в СССР концентрационный лагерь. Реставрационные работы планируется провести в рекордные сроки. И только возрождение на Соловках в начале 1990-х гг. мужского монастыря упредит широкое развитие туризма на этих островах печали и святости. Паломнические рейсы (пока неофициальные) будут иметь особый статус, существенно отличный от туристического.

октябрь

Принято Постановление о комплексной реконструкции центра Москвы

15 Совет Министров СССР принимает Постановление «О комплексной реконструкции и застройке исторически сложившегося центра Москвы в период до 2000 г.». Акцент делается на сохранении и воссоздании архитектурного облика столицы. Ничто еще не предвещает последующих масштабов перестройки столичного центра, которую в 1990-е гг. будут осуществлять не комплексно, но повсеместно, хаотически, не сообразуясь с исторически сложившимся обликом, а «откупаясь» от него псевдоисторическими формами и соответствующим декором. В бывшем Камергерском переулке (ныне проезде Художественного театра) открыто после реконструкции старое здание Художественного театра (руководитель **Игорь Виноградский**, руководитель авторского коллектива **Владилен Красильников** и др.). Театралы, никогда до конца не признававшие нового здания на Тверском бульваре (постр. в 1972 – 1973 гг., архитекторы **Владимир Кубасов** и **Владимир Ульяшов**), счастливы тем, что МХАТ вернулся в родные стены. Открыт отреставрированный Павелецкий вокзал (постр. в 1900 г., архитектор **Антон Красовский**). Его фасад копирует детали и ризолиты старого вокзала, но, как в кривом зеркале, растягивает его объем на всю ширину Павелецкой площади. К перронам здание обращено более современной своей частью – здесь царствуют стекло и алюминий. Строить новые дома под старым фасадом в 1990-е гг. станет обычным делом. Случай с Павелецким вокзалом доказывает, что главные архитектурные приемы ранней лужковской московской архитектуры родом из позднесоветской архитектурной практики.

Построен драматический театр в Новгороде

16 В Новгороде сдан в эксплуатацию Драматический театр на 850 мест (архитектор **Владимир Сомов**, конструктор **Олег Смирнов**). Здание располагается на Софийской стороне, вблизи Кремля. Трехчастная сцена охватывает зрительный зал с трех сторон и обладает широкими возможностями для постановок любого жанра. Обращенная фасадом к Волхову, эта постройка стремится выглядеть «величественной». Здание будто сложено из элементов детского пластмассового конструктора. За тоскливую асимметрию фасада и отдельно стоящую «трубу» новгородцы будут любовно называть театр «крематорием».

Введен в строй комплекс зданий Академии общественных наук на проспекте Вернадского в Москве

17 Комплекс был спроектирован еще во времена «застоя» и кажется ожившим призраком брежневского монументализма. Традиционный для 1980-х гг. утяжеленный верх и крепостные мотивы (бойницы, машикули – отголоски популярной в 1960-е – 1980-е гг. реставрации древнерусских городов) выглядят почти комично. Истонченные пилоны становятся глиняными ногами этого нелепого колосса. Искомая строгость создается непробиваемой монотонностью стен и прямоугольностью объемов. Стиль этот уйдет лишь в начале 1990-х гг., уступив место голубому зеркальному стеклу витрин и керамическим фасадам цвета лежалой докторской колбасы.

Спортивно-концертный комплекс в Ереване получает Государственную премию

18 Государственная премия 1987 г. в области архитектуры присуждена авторскому коллективу, построившему уникальный Спортивно-концертный комплекс в Ереване (**Карен Акопян**, **Гурген Мушегян**, **Грачия Погосян**, **Артур Тарханян**, **Спартак Хачикян** и др.). Это действительно интересное здание – памятник архитектуры и инженерии. Оригинальными большепролетными бетонными конструкциями создан причудливый «космический» образ. Новаторством можно считать и подъем основной спортивной арены (вместе с чашей льда) до уровня второго этажа: на первом расположился огромный холл.

МХАТ в Камергерском переулке

Соловецкий монастырь

Вместимость большого зала варьируется от 1200 до 2100 человек. Советская пресса с одобрением отмечает заимствование архитектурных идей у здания аэропорта им. Кеннеди (Нью-Йорк), а также у подобного комплекса в Японии.

Реконструкция церквей все еще нуждается в обосновании

19 В середине 1980-х гг. под эгидой общества «Охраны исторических памятников» начинается активный процесс восстановления и реставрации церквей. Причем выбить финансирование и разрешение на реставрацию удается только обходными путями — обосновав непреложную историческую ценность данного объекта религиозного культа. В Москве завершается реставрация Владимирской церкви в Старых садах — как исторического памятника, где «издавна находилась летняя резиденция московских князей». Церковь Рождества Богородицы в Старом Симонове восстанавливают под предлогом того, что в Симоновом монастыре похоронены герои Куликовской битвы. Отреставрированные в 1987 г. «памятники зодчества» все еще по-прежнему приспосабливают под концертные залы (Николаевская церковь в Днепропетровске, церковь Петра и Павла в Риге) или музейные помещения (церковь Св. Варвары в Нерехте). Ситуация изменится в связи с грядущим празднованием 1000-летия крещения Руси. Уже в 1989 – 1991 гг. государство начнет передавать церковные здания верующим, а реставраторы станут принимать заказы на реставрацию от епархий и общин. Пока же установку крестов на главах осторожно объясняют необходимостью «выявления художественных качеств и наиболее ценных особенностей сооружения — пластики, объема, силуэта».

Комментарии к сообщениям
Ольга КАБАНОВА, Егор ЛАРИЧЕВ, Дмитрий ОЗЕРКОВ, Сергей ОРЕХОВ

резюме

Среди малочисленных индивидуальных архитектурных проектов идет вялая борьба. Она происходит на фоне все затухающей финансовой активности государства в области строительства и все более напоминает борьбу лагерных доходяг за хлебную корку. Панельные сборные дома тяготеют к брутальности — это единственный стиль, который не теряет выразительности при реализации в крупной панели. В старой Москве появляются объекты (например, новый Павелецкий вокзал), механически соединяющие в себе элементы современной архитектуры и исторические формы — а оттого признаваемые постмодернистскими, пусть сами о себе они этого не знают. Сознательные постмодернистские игры с национальными архитектурными формами, переосмысленными в современном стиле (Дворец пионеров в Перово), — дань книжным или журнальным увлечениям архитекторов — оказываются трудно осуществимыми в рамках современной строительной практики.

Единого стиля и прежде не было, но поскольку в «застойном» режиме существования и Времени как бы не было, бесстилье архитектуры воспринималось как нечто естественное и само собой разумеющееся. Историческая «эпоха перестройки» не находит никакого выражения в архитектурных формах, да и не может найти: реализуются проекты 10-15-летней давности, а денег на новое строительство практически нет.

С 1987 г. «Архитектура и строительство Москвы», ежемесячный журнал московского Совета народных депутатов, выходит под названием «Строительство и архитектура Москвы». Приоритеты меняются. Массовое строительство пытаются модернизировать. Пока безуспешно — жилье еще не товар. По стране продолжают собирать некачественные серии, запроектированные еще 20 лет назад.

Внимание общественности (и архитектурной, и активизировавшейся в последние годы «общественности» в широком смысле этого слова) по-прежнему сосредоточено на проблемах «сноса и реконструкции». Защита исторических памятников принимает характер общественно-политического движения, и это понятно — слишком жестоко и бессмысленно обращались в брежневские времена с исторической застройкой. Положительным результатом этой борьбы будет сохранность многих зданий, представляющих художественную и историческую ценность. Разумеется, ратующие за бережное отношение к архитектурному прошлому не предполагают, что через несколько лет не само это «архитектурное прошлое», но его имитация и подделка под него станут доминирующей тенденцией в современной архитектуре.

Никакой госполитики в области архитектуры и строительства все еще не просматривается. Глубочайший идеологический кризис в стране способствует углублению кризиса архитектурной мысли. В вынужденном бездействии архитекторы стремительно теряют волю и профессионализм.

И никто еще не предполагает, какой архитектурно-строительный бум зародится в этом вакууме идей, а также какие чудовищные последствия он будет иметь.

Ольга КАБАНОВА, Егор ЛАРИЧЕВ, Дмитрий ОЗЕРКОВ, Сергей ОРЕХОВ

академическая музыка, опера

январь

Первый фестиваль старинной музыки

1 В Москве проходят первые «Дни старинной музыки», организованные пианистом **Алексеем Любимовым** и виолончелистом **Иваном Монигетти**. Состав участников скромен: это ансамбли из Прибалтики и Восточной Европы. Важно, что фестиваль организован: до сих пор старинная музыка в СССР была уделом маргиналов, признаком «альтернативности», которая вне зависимости от содержания, пусть даже самого безобидного, всегда была под подозрением. Старинная музыка привлекала, с одной стороны, отечественных хиппи и аудиторию ансамбля «Аквариум», с другой – продвинутых специалистов, которых она интересовала наравне с авангардом. У авангардного и барочного репертуара исполнители чаще всего также были одни и те же: пианист-просветитель **Алексей Любимов**, композитор-авангардист и основатель ансамбля старинной музыки «Мадригал» **Андрей Волконский**. На долю редких ансамблей, которым удавалось выплыть и удержаться на поверхности, выпадало культовое обожание (таллинский «Hortus Musicus»). Теперь движение исторического (аутентичного) исполнительства набирает силу. Первый громкий успех, однако, придет к нему только через десятилетие, с организацией в 1998 г. в Петербурге Международного фестиваля старинной музыки – солидного, эффектного, светского, которому по силам будет пригласить к себе настоящих мировых звезд.

январь

Впервые исполняется Третья симфония Галины Уствольской

2 В Ленинграде впервые исполняется Третья симфония **Галины Уствольской** «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983) на текст **Контрактуса**. Самый радикальный ленинградский композитор, **Уствольская** пишет музыку жесткую, аскетичную и истовую. Начиная с 1970-х гг. ее сочинения носят духовные названия и включают духовные тексты (Композиция № 1 «Dona nobis pacem», Композиция № 2 «Dies irae», Вторая симфония «Истинное и вечное блаженство»). В программах концертов эти названия либо не печатаются, либо приводятся с точным указанием уже опубликованного в советском издании источника. Однако от потока произведений на духовную и религиозную тематику, который вот-вот потечет по руслу, прежде занятому творениями во славу КПСС, сочинения **Уствольской** отделяет пропасть.

февраль, 14

Умер Дмитрий Кабалевский

3 Композитор **Дмитрий Кабалевский** (род. в 1904 г.), автор популярных песен и симфонических сочинений, входивших в обязательную программу общеобразовательных школ, был настоящим советским классиком. Из его музыкальных произведений более чем наполовину состоял репертуар детских утренников и школьных вечеров. Представитель ультраправого, реакционного крыла в руководстве Союза композиторов, активно участвовавший в травле **Шостаковича** и **Прокофьева**, позже – **Денисова**, **Шнитке**, **Губайдулиной**, **Локшина**, – не дожил до своего триумфа на Западе, когда его сочинения стали раскупаться нарасхват в качестве соцреалистической экзотики.

апрель

Сергей Беринский открывает в Москве музыкальный клуб

4 Композитор **Сергей Беринский** проводит первый вечер из цикла «Творческие встречи на Кузнецком». По замыслу **Беринского**, именно здесь публика сможет познакомиться с произведениями молодых композиторов, которым в чрезвычайно закрытом и в значительной мере снобистском музыкальном мире трудно найти площадку для выступлений. Для **Беринского**, никогда не «примыкавшего» и не «состоявшего», превыше всего ценившего свободное самовыражение в бескорыстно любимой им музыке, идея такого клуба чрезвычайно важна. Он приглашает туда композиторов самого различного масштаба и стилевой ориентации, организует обсуждения, в которых участвуют и музыканты, и публика. Клуб собирает немногочисленную, но преданную аудиторию. После смерти **Беринского** в 1998 г. клуб продолжит свое существование.

Галина Уствольская

Дмитрий Кабалевский

Сергей Беринский

июнь, 11

Умер Александр Локшин

5 Композитор **Александр Локшин** (род. в 1920 г.) – автор 11 симфоний, кантат, камерной музыки, создатель уникального стиля, выдающийся мелодист, чье творчество высоко ценил **Дмитрий Шостакович**, – в 1960-х гг. был практически выдавлен из музыкальной жизни и в Советском Союзе исполнялся крайне редко. На Западе стал известен благодаря дирижеру **Рудольфу Баршаю**, часто включавшему его произведения в свой репертуар.

июнь

В Ленинграде открывается театр «Санктъ-Петербургъ опера»

6 Спектаклями «Игра о Робене и Марион» **Адама де ла Аля** (либретто **Юрия Димитрина** по средневековой пасторали), одноактными операми «Верую» современного ленинградского композитора **Валерия Пигузова**, «Рита» и «Колькольчик» **Гаэтано Доницетти** открывается театр «Санктъ-Петербургъ опера» под руководством режиссера **Юрия Александрова**. В первые годы существования театр отличает внятность репертуарной политики и, следовательно, «необщее выраженье». Здесь ставят камерные оперы, тем самым компенсируя отсутствие камерной сцены в главных ленинградских театрах (Кировском и Малом оперном). Соответственно, афишу составляют мало или вовсе неизвестные оперы классиков, старинная опера, опера XX в., в том числе самая свежая. Моделью для ленинградского театра послужил Камерный театр **Бориса Покровского** в Москве. С середины 1990-х гг., пытаясь приспособиться к новым финансовым условиям существования, театр перейдет к смелым или откровенно скандальным интерпретациям самых заигранных оперных шедевров: «Бориса Годунова» **Модеста Мусоргского**, «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» **Петра Чайковского**, «Риголетто» **Джузеппе Верди**. Предназначенная для большой сцены и большого состава, оперная классика здесь будет обречена на неудачу; самыми успешными в репертуаре останутся значительно более редкие теперь камерные постановки.

август

Гастроли свердловской оперы в Москве

7 В Москве проходят гастроли Свердловского театра оперы и балета, который несколько лет является меккой столичных опероманов. Гастрольная афиша включает оперу молодого композитора **Владимира Кобекина** «Пророк» (по стихотворению **Пушкина**). Слава об этом спектакле идет с премьеры 1984 г. С тех пор «Пророка» поставили и еще будут ставить многие театры страны. Гастроли проходят триумфально – такое столпотворение можно было прежде увидеть только на гастролях Ла Скала. Феномен Свердловского театра – тандем режиссера **Александра Тителя** и дирижера **Евгения Бражника**. Зрелищный, игровой театр **Тителя-Бражника** останется в авангарде оперного процесса до конца 1980-х гг.

сентябрь

Первый Международный – впервые в Ленинграде

8 В Ленинграде – Первый Международный конкурс струнных квартетов им. Шостаковича. Впервые международный конкурс проводится не в Москве. Отныне северной столице не отказано в осуществлении самостоятельных проектов. Конкурс станет традиционным. Но уже в 1990-е гг. невозможность соревнования с Москвой для Ленинграда-Петербурга будет объясняться не идеологически-официальными, но финансовыми причинами.

сентябрь

«Премьера премьер» во спасение советской культуры

9 Начальники призывают искать новые формы, что означает на самом деле – изыскивать новые резервы (несмотря на все декларации, денег на культуру у государства нет). Новым, как обычно, оказывается хорошо забытое старое: из дореволюционного прошлого, из бабушкиных шкатулок с ветхими программками возникают чудные слова – «благотворительный вечер». Один из таких вечеров – «Премьера премьер» в киноконцертном зале «Россия». Постановка **Владимира Васильева**, музыкальный руководитель **Владимир Спиваков**. Среди участников: «Виртуозы Москвы», **Владимир Васильев** и **Екатерина Максимова**, **Тамара Синявская**, **Зураб Соткилава**, **Евгений Кисин** и др. Вечер открывает академик **Дмитрий Лихачев**. Для спасения культуры будет организован еще не один благотворительный вечер. В очередной раз спасение утопающих будет делом рук самих утопающих. Музыканты проведут благотворительный концерт и помогут

Александр Локшин

«Пророк» в постановке Александра Тителя

художникам, в свою очередь художники организуют благотворительную выставку-продажу и помогут музыкантам. Наглядное воплощение принципа объявленных в стране хозрасчета и самоокупаемости.

октябрь

Смотр молодых композиторов по партийному Постановлению

10 В соответствии с партийным Постановлением «О работе с творческой молодежью» в Ленинграде организован Смотр молодых композиторов. Понятие «молодой композитор» становится адекватным: до сих пор молодыми считались авторы от 40 до 50 лет. Теперь на сцену выходят тридцатилетние: **Сергей Белимов**, **Александр Радвилович**, **Александр Смелков**, **Дмитрий Смирнов**, **Ольга Петрова**, **Ирина Цеслюкевич**, **Алексей Мыльников**. Как и всякое «свободное» мероприятие, разрешенное сверху, смотр проходит вяло и выдающимися открытиями не богат. Впрочем, подобные мероприятия и не претендуют на художественные открытия: важнее возможность проявить себя. Главным практическим результатом смотра станет созданный на его основе через пару лет фестиваль и семинар новой музыки (художественный руководитель **Александр Радвилович**).

ноябрь

«Левый марш» организаторов концерта к юбилею Октября

11 Организаторы официальных мероприятий пытаются соответствовать новым «веяниям», но их растерянность перед поставленными задачами слишком велика. С одной стороны, необходимы перемены. С другой стороны, страна по-прежнему празднует 70-летие Великого Октября, а репертуар, приличествующий случаю, пока не обновлен, и обновления этого не предвидится. Возникают парадоксальные комбинации. Девятый фестиваль «Московская осень» проходит под девизом «Навстречу 70-летию Октябрьской революции», но включает в программу произведения лидеров «левого крыла» Союза композиторов: эпилог из балета «Пер Гюнт» **Альфреда Шнитке**, симфонию «Слышу... умолкло...» («Stimmen... Verstummen...») **Софии Губайдулиной**, Концерт для альта с оркестром **Эдисона Денисова**.

ноябрь

В Ленинграде — премьера сочинения Александра Кнайфеля «Agnus Dei»

12 Радикальная новизна слуховых ощущений заставляет значительную часть публики покинуть зал, не дожидаясь конца исполнения. В Союзе композиторов проходит энергичная дискуссия. Для ленинградского композиторского мира, с его склонностью к добротному консерватизму, новации **Александра Кнайфеля** чересчур резки. Хотя самим сочинениям **Кнайфеля** всякая резкость чужда: тихие, редкие, одинокие звуки разделены молчанием, неслышные тексты остаются за кадром.

ноябрь

Дебют Ольги Бородиной

13 В Кировском театре дебютирует студентка Ленинградской консерватории меццо-сопрано **Ольга Бородина**. В начале 1990-х гг. она станет сенсацией на Западе и, оставаясь солисткой Мариинского театра, будет петь на крупнейших оперных сценах мира.

ноябрь

В СССР вновь приезжает Иегуди Менухин

14 В Москве и Ленинграде после долгого перерыва проходят концерты скрипача **Иегуди Менухина**. Великому скрипачу в 1986 г. исполнилось 70 лет. Лорд **Менухин**, основатель скрипичной школы, руководитель оркестра, рано взял на себя гуманистическую миссию посла мира, филантропа и защитника угнетенных. Во время войны **Менухин** дал 500 концертов в военных лагерях и госпиталях; следовал за войсками союзных армий, выступая в освобожденных европейских столицах; перечислял огромную часть своих гонораров в пенсионные фонды оркестров. Он выступал против расизма, фашизма, антисемитизма и вообще любой дискриминации. После войны первым дал в Берлине концерт не только для союзников-победителей, но и для немцев, за что ему устроили обструкцию в Израиле. В 1945 г. впервые выступил в Москве. В 1971 г., на конгрессе Международного музыкального совета ЮНЕСКО, президентом которого он был переизбран, **Менухин** в своей «тронной речи» упомянул **Солженицына** и дал понять,

Александр Кнайфель

Иегуди Менухин

Владимир Спиваков

что не является сторонником режима, который держит искусство в тисках. «Диверсионному акту» со стороны мирового империализма был дан должный идеологический отпор. После 1987 г. **Менухин** будет регулярно приезжать в Россию: как скрипач, потом как дирижер, с оркестром «Филармония Хунгарика», созданным из венгерских музыкантов, покинувших родину в 1956 г. после советского вторжения.

декабрь, 27

В Ленинграде открывается детский музыкальный театр «Зазеркалье»

15 В Ленинграде открывается детский музыкальный театр «Зазеркалье» (главный режиссер – **Александр Петров**, музыкальный руководитель – **Павел Бубельников**, ядро труппы составили выпускники ЛГИТМиКа). Первым спектаклем становится опера тридцатилетнего ленинградского композитора **Леонида Десятникова** «Браво-брависсимо, пионер Анисимов, или Никто не хотел петь». Тем самым театр смело заявляет свежую репертуарную концепцию. Как и «Санктъ-Петербургъ опера», «Зазеркалье» – прежде всего театр режиссерский, плод энтузиазма и фантазии **Александра Петрова**. Кроме очевидного покровительства современным авторам, «Зазеркалье» проявит вкус к оригинальным музыкально-театральным симбиозам: «Детский альбом» **Чайковского** в оркестровке **Десятникова** на либретто по «Далеким берегам» **Набокова**, «Рождественская мистерия» на музыку **Баха** и **Вивальди** и многое другое. Во второй половине 1990-х гг. театр перестанет называться «детским» и также соблазнится постановкой больших классических опер.

декабрь

«Реквием» в Колонном зале Дома союзов

16 **Владимир Спиваков**, один из самых ярких представителей перестроечной художественной элиты, проводит нарядные концерты и громкие акции. Огромный общественно-политический резонанс вызывает музыкально-драматическая композиция по «Реквиему» **Анны Ахматовой** с музыкой **Баха** и **Шостаковича**. «Виртуозы Москвы» и **Алла Демидова** исполняют ее в Ленинграде и Москве, в Колонном зале Дома Союзов. **Демидова**, как всегда, на высоте. «Виртуозы Москвы» подтверждают свое ко многому обязывающее имя. Если прибавить к этому **Шостаковича**, **Баха** и **Ахматову**, будет ясно, что концентрация высокого искусства на одну единицу времени чрезвычайно велика. Однако что-то смущает и коробит во время этого в высшей степени качественного действа. Возможно, интерьер Колонного зала несколько не вяжется с самим произведением, об обстоятельствах создания которого невозможно не помнить.

Комментарии к сообщениям
Ольга МАНУЛКИНА и Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ (1, 2, 6 – 8, 10, 12 – 15), Надежда САШИНА (9, 11, 16), Борис ФИЛАНОВСКИЙ (3 – 5)

резюме

Самое яркое в картине этого года – гастроли знаменитых западных музыкантов и оркестров. Они как будто служат подтверждением того, что никакого «железного занавеса», отделяющего музыкальную культуру СССР от Запада, более нет, что Москва и Ленинград включены в мировой контекст – хотя бы в качестве концертной площадки для западных звезд. Именно этому быстрее всего придет конец, когда энтузиазм и интерес западных гастролеров, вызванный перестройкой, иссякнет, а финансовых оснований для его поддержания в новых условиях не найдется.

В СССР приезжают скрипач **Иегуди Менухин**, пианисты **Шура Черкасский**, **Дениэл Поллак** и **Питер Донохоу**, певица **Барбара Хендрикс**; выступают оркестры Лондона («BBC» и «London Symphonyetta»), Роттердама, Балтимора, Баден-Бадена. Эта обязательная деталь музыкальной жизни через десять лет станет редкой роскошью.

Набирает силу движение аутентичного исполнительства старинной музыки, нагоняя упущенное за весь послевоенный период. Крайности сходятся, и у старинной и современной музыки часто оказываются одни и те же исполнители (**Алексей Любимов**) и одна и та же заинтересованная публика.

Новое пока может прикрываться старой идеологической вывеской (авангард на «Московской осени», посвященной 70-летию Октябрьской революции) и использовать в своих целях партийные Постановления (поколение тридцатилетних, чей выход на музыкальную сцену Ленинграда становится возможным благодаря постановлению «О работе с творческой молодежью»).

Важнейшее явление года – создание новых музыкальных театров: «Санктъ-Петербургъ опера» режиссера **Юрия Александрова** и «Зазеркалье» режиссера **Александра Петрова** (музыкальный руководитель – **Павел Бубельников**). Каждый из театров заявляет весьма оригинальную и цельную программу. Большой Академический с успехом гастролирует по странам мира.

Ольга МАНУЛКИНА

балет

февраль, 27

Премьера «Мастера и Маргариты» в постановке Бориса Эйфмана

1 В Москве, в концертном зале «Россия», театр **Бориса Эйфмана** представляет премьеру балета «Мастер и Маргарита» по симфонической поэме **Андрея Петрова** (либретто и хореография **Бориса Эйфмана**, сценография **Теймураза Мурванидзе**). **Эйфман**, в конце 1970-х – начале 1980-х гг. удачно эксплуатировавший маску нонконформиста, окончательно совершает поворот от робких экспериментов в области танцевального языка в сторону поверхностного иллюстративного лубка. Но поскольку к этому времени он остается одним из немногих советских балетмейстеров, освоивших язык современной западной хореографии, успех у неискушенной публики его спектаклям обеспечен.

апрель

«Звезды мирового балета» на сцене Большого театра

2 В Большом театре проходит концерт «Звезды мирового балета», посвященный 40-летию ЮНЕСКО. Художественный руководитель программы – **Юрий Григорович**. В концерте принимают участие солисты Большого театра, Театра им. Кирова, балета Opera de Paris, New York City Ballet. Это первый в СССР настоящий международный балетный гала-концерт. Впервые советский балетный официоз решается сопоставить себя с мировой балетной элитой в рамках одного представления.

апрель

Гастроли Кировского театра в Америке

3 После двадцатидвухлетнего перерыва, в рамках культурного обмена между СССР и США, балетная труппа Театра им. Кирова гастролирует в США. Репертуар: «Лебединое озеро», картина «Царство теней» из балета «Баядерка», «Шопениана», Grand pas из балета «Пахита», концертные программы. Обозреватель нью-йоркского «Dance magazine» **Джоан Акочела** подвергает резкой критике манерность танцовщиц и состояние современной советской хореографии, представленной произведениями главного балетмейстера Кировского театра **Олега Виноградова**.

апрель

В Днепропетровске идут балеты Сергея Прокофьева

4 В свое время балеты «Блудный сын» и «Шут» были написаны **Сергеем Прокофьевым** по заказу **Сергея Дягилева** для его «сезонов», что уже само по себе являлось крамолой для советских худсоветов. Поставить «Блудного сына», основанного на библейском сюжете, не было никаких надежд. «Шуту» повезло больше: в его основе – сказки и былины, и время от времени балет ставили на советской сцене. В 1960-е гг. **Геннадий Рождественский** с большим трудом добился разрешения властей на исполнение «Блудного сына» в концертном варианте. Теперь оба балета поставлены на театральной сцене.

май

Премьера «Весны священной» в Большом театре оперы и балета Белорусской ССР

5 Выпускник Ленинградского училища им. Вагановой и Ленинградской консерватории им. Римского-Корсакова **Валентин Елизарьев** в 1973 г. возглавил балетную труппу Минского театра и долгое время оставался самым молодым балетмейстером в СССР. Как хореограф он исповедует культ свободы авторского творчества и чурается любого рода конъюнктуры. Спектакли **Елизарьева** неизменно вызывают интерес у специалистов, популярны у публики. «Весна священная» на музыку **Игоря Стравинского** получает положительную прессу, однако в перестроечной круговерти политических событий балет обречен на скорое забвение. **Елизарьев** возглавит Национальный Академический Большой театр Белоруссии, в 1996 г. будет удостоен премии Benois de la dance Международной ассоциации деятелей хореографии и назван лучшим хореографом года.

июнь

Михаила Барышникова не пускают в СССР

6 **Михаил Барышников**, последний в триаде великих петербургских балетных эмигрантов второй половины XX в., заявляет, что осенью он готов прилететь на гастроли в СССР с American Ballet Theatre. В начале эмиграции в США **Барышников** был ведущим солистом American Ballet Theatre и станцевал на этой сцене все главные классические партии

«Мастер и Маргарита» в постановке Бориса Эйфмана

«Весна священная» в постановке Валентина Елизарьева

и балеты современной хореографии; в 1980 г., после нескольких лет сотрудничества с **Джорджем Баланчиным**, он стал арт-директором American Ballet Theatre. Советские власти отвечают **Барышникову**, что «сцена Большого театра на ремонте, и в ближайшее время свободной площадки для гастролей American Ballet Theatre в СССР нет». Это сообщение выглядит фарсом: в театральных библиотеках давно вызволена из спецхранов западная балетная периодика (ни один номер которой не обходился без **Барышникова**, **Рудольфа Нуреева**, **Наталии Макаровой** на обложке), фотоальбомы и видеокассеты с записями танцев давно привезены артистами с гастролей. Личные творческие успехи беглецов стихийно легализованы, но Советский Союз еще не готов предоставить им площадки, признав тем самым в них лидеров мирового балета.

ноябрь

Гласность добралась до самых главных начальников советского балета

7 Журнал «Огонек» (№ 46) публикует «Открытое письмо зрителей главному балетмейстеру Большого театра Юрию Григоровичу» и дискуссионную статью **Андрея Караулова** под названием «Впереди планеты всей?». «Литературная газета» печатает разгромную рецензию молодого критика **Виталия Тыминского** на спектакль «Броненосец «Потемкин» **Олега Виноградова** в Кировском театре. Рецензию предваряет согласная статья **Веры Красовской**, патриарха советской балетной критики. Эти публикации в либеральных «Огоньке» и «Литературке», появившиеся на волне гласности, становятся сигналом к началу шумной многолетней кампании, раскрывающей общественности глаза на плачевное положение вещей в советском балете.

ноябрь

Рудольф Нуреев приезжает на Родину

8 **Рудольф Нуреев**, выдающийся танцовщик и хореограф, первый советский балетный эмигрант, директор балетной труппы парижской Grand Opera с 1983 г., после 26 лет эмиграции приезжает в СССР, чтобы проститься с умирающей матерью. Его карьеру в Советском Союзе до определенного времени можно было считать более чем благополучной: сразу по окончании балетного училища он был зачислен солистом в Кировский театр, много гастролировал. В 1961 г., во время гастролей во Франции, он попросил политического убежища. С того времени это первый — и единственный визит **Нуреева** в родной город. У него СПИД, он обречен. Виза выдана на считанные часы.

ноябрь

В Ленинграде — гастроли балетной труппы Мориса Бежара «Балет XX века»

9 Это вторые после 1978 г. гастроли в СССР. В репертуаре — «Мальро, или Метаморфозы богов», «Эрос — Танатос», «Дионис-сюита», «Поцелуй феи», «Болеро». **Морис Бежар** отказывается выступать в Москве, протестуя против расторжения Министерством культуры ранее оговоренного контракта о постановке его балета «Девятая симфония» в Большом театре. Главный балетмейстер Театра им. Кирова **Олег Виноградов** использует гастроли труппы **Бежара** для собственной рекламы: в рамках гастролей на фоне и в интерьерах знаменитых архитектурных памятников Ленинграда проводятся съемки большой программы с участием артистов «Балета XX века» и Кировского театра.

декабрь

Королевский балет в СССР

10 В Москве и Ленинграде гастролирует London Royal Ballet. В программе — балеты **Кеннета Макмиллана** «Манон» (музыка **Жюля Массне**) и «Глория» (музыка **Франсиса Пуленка**); **Фредерика Аштона** «Месяц в деревне» (по роману **Ивана Тургенева**, музыка **Фредерика Шопена**) и «Сон в летнюю ночь» (музыка **Феликса Мендельсона-Бартольди**). Лондонский Королевский балет всегда имел в СССР особую репутацию. Несмотря на юный возраст (труппа основана в 1946 г.), он ассоциируется с «традицией»; **Антуанетт Сибли**, **Энтони Дауэлл**, **Марго Фонтейн** (партнером которой долгие годы был **Рудольф Нуреев**) олицетворяют истинный английский стиль, английское качество.

«Корсар» в Кировском театре

11 В ленинградском Театре оперы и балета им. Кирова проходит премьера балета «Корсар» в редакции **Петра Гусева** и **Олега Виноградова**. Сценография **Теймураза Мурванидзе**.

Рудольф Нуреев

«Мальро, или Метаморфозы богов» в постановке Мориса Бежара

Знаменитый «большой балет» **Мариуса Петипа** втиснут в удобный формат – из расчета на прокат за рубежом. **Вера Красовская** выступает в «Литературной газете» с резкой критикой этой редакции, утверждая, что в жертву «рыночным эффектам» принесена подлинная хореография **Петипа**.

Комментарии к сообщениям
Павел ГЕРШЕНЗОН (1, 2, 6 — 11), Юрий КРАСАВИН (1, 3 — 5)

резюме

Центр балетной жизни перемещается в Ленинград. Гвоздь сезона – гастроли труппы **Мориса Бежара** «Балет XX века», которые проходят только в Ленинграде. И только в Ленинграде можно теперь видеть балеты **Джорджа Баланчина**, пусть в «пиратской» версии.

Все послевоенное (начиная с «оттепели») советское балетное искусство – эпигонское по своей природе. Тайно или явно, оно всегда искало внешних точек опоры, объектов подражания, копирования или зависти. Этими опорными точками для советского балета были **Баланчин** и **Бежар**. «Хрустальный дворец» **Баланчина** потряс устои еще в 1958 г., во время гастролей парижской Grand Opera. С тех пор «под-Баланчина» тайно или явно пытались работать практически все крупнейшие деятели советской балетной сцены: от **Леонида Лавровского** («Классическая симфония») и **Юрия Григоровича** (его редакция «Спящей красавицы» 1963 г. сделана под впечатлением от гастролей New York City Ballet) до **Владимира Васильева** («Эти чарующие звуки» – наивный парафраз на тему баланчинского Divertismento № 15). Но о том, чтобы непосредственно прикоснуться к хореографии великого русского эмигранта, не могло быть и речи. Для этого надо было признаться публике – и прежде всего самим себе, – что советский балетный гегемонизм – пропагандистский миф. На это не могли пойти ни высшие идеологические службы, ни собственно балетные профессионалы. Конечно, появление балетов **Баланчина** в репертуаре МАЛЕГОТа – результат разложения системы и ослабления идеологического контроля. Но важнее, что это – момент художественной и профессиональной истины: картина балетного мира начинает приобретать адекватные очертания.

Но если **Баланчин** в СССР был миражом «балета вообще», то **Бежар** – запретным плодом «современности». В 1980-е гг. «современным» считалось то, что и как делал **Бежар**. Девять лет, прошедшие со времен первых гастролей «Балета XX века» в СССР, советские хореографы учились делать «свободный танец», быть «абстрактными экспрессионистами», то есть быть свободными от литературы. Литературоцентристский двухактный «Мальро, или Метаморфозы богов» ставит местных эпигонов в тупик. Наступает пора балетного «постмодернизма» – цитат, аллюзий и стилевого плюрализма. И пока главный балетмейстер Театра им. Кирова **Олег Виноградов** пытается сколотить политический капитал, позируя в обнимку с **Бежаром** перед телекамерами, его более скромный коллега учится у **Бежара** делать спектакли: это **Борис Эйфман**, который в 1990-е гг. выйдет на авансцену российской хореографии.

Павел ГЕРШЕНЗОН

рок-музыка

январь

На концерте в Ленинградском Рок-клубе впервые выступает перед широкой аудиторией группа «DDT»

1 «DDT» образовалась в 1980 г. при Доме культуры «Авангард» Уфы. Группу составили **Юрий Шевчук** (гитара, вокал), **Рустем Асанбаев** (гитара), **Геннадий Родин** (бас) и **Владимир Сигачев** (клавишные, вокал). В 1982 г. был записан дебютный магнитоальбом «Свинья на радуге». В том же году «DDT» стала лауреатом конкурса «Золотой камертон», организованного «Комсомольской правдой». Впрочем, на судьбе группы это никак не сказалось и не защитило от преследования за альбом «Периферия» (1984), вызвавший резкое недовольство местного КГБ. **Шевчук**, заклейменный в Уфе как «агент Ватикана», вынужден был перебраться в Свердловск, где некоторое время играл в группе «Урфин Джюс». В марте 1985 г. он дал первый подпольный концерт в Ленинграде. Лишенный возможности работать легально, **Шевчук** регулярно выступал на квартирниках. К 1987 г. возник новый состав «DDT»: **Шевчук**, **Андрей Васильев** (гитара), **Вадим Курылев** (бас, гитара, вокал) и **Игорь Доценко** (барабаны), позже к ним присоединится гитарист и скрипач **Никита Зайцев**. Программа, которую «DDT» представит на V фестивале Ленинградского Рок-клуба, станет главным фестивальным открытием. С **Шевчуком** в русский рок врывается корневая национальная стихия; в его хриплой луженой глотке играет сам дух победы, пьянящее чувство весенней свободы. Характерный хит группы тех лет — «Революция». «В этом мире того, что хотелось бы нам, — НЕТ! Мы верим, что в силах его изменить, — ДА!». **Шевчук** займет в массовом сознании место **Владимира Высоцкого** и со временем станет настоящим батькой питерского рока.

январь

Организован Центр Стаса Намина

2 Известный московский музыкант, лидер популярной в 1970-е гг. группы «Цветы», **Стас Намин** покидает сцену, создает свой музыкальный центр и одним из первых осваивает профессию независимого продюсера. В последующие годы Центр **Намина** откроет концертное агентство, студию, компанию звукозаписи и радиостанцию, будет способствовать переходу на профессиональные рельсы ведущих московских групп 1980-х гг. и издаст альбомы питерских «Аквариума», «DDT», «Опасных Соседей». Контракт с продюсерским центром заключит «Бригада С».

февраль, 14

В СССР впервые приезжает Йоко Оно, вдова Джона Леннона

3 По приглашению советского правительства **Йоко Оно**, вдова **Джона Леннона**, приезжает на форум «За безъядерный мир, за выживание человечества». Впервые лидер советской компартии встречается с персонажем мировой рок-культуры. **Йоко Оно** принята **Михаилом Горбачевым** в Кремле, во время непринужденной беседы **Раиса Максимовна** цитирует песни **Леннона**. Культ «битлов» в СССР начал формироваться еще в середине 1960-х гг.; советские битломаны проникновенно исполняли песни ливерпульской четверки на ломаном английском (поначалу это была эмоциональная и бессмысленная имитация чужого языка) под аккомпанемент трех аккордов на расстроенной гитаре. С репертуара «битлов» начинало большинство отечественных рок-звезд. Культовая группа была в СССР на полулегальном положении. Об издании пластинок (кроме одной гибкой голубенькой и пары хитов в «Мелодиях и ритмах зарубежной эстрады») речи, конечно же, не было, но в теле- и радиоэфире их песни время от времени звучали. В 1980 г. об убийстве **Джона Леннона** сообщил даже журнал «Пионер». Во время визита в СССР **Йоко Оно** посещает и Ленинград, где встречается с рок-музыкантами.

апрель

«Гражданская Оборона» становится сенсацией

4 Незваными прибывшие из Омска **Егор Летов** и братья **Лищенко** выступают вместо отсутствующих «АукцЫона» и «Звуков Му» с программой «Адольф Гитлер». Пока организаторы оправляются от нервного шока, группа успевает отыграть 25 минут. Младший брат известного авангардного саксофониста **Сергея Летова**, **Егор** окрестил себя

Группа «DDT»

Егор Летов

первого фестиваля Новосибирского Рок-клуба

«Омским панком № 1» еще на заре перестройки. Местные власти расценили домашние записи магнитоальбомов «Гражданской Обороны» как «антисоветскую деятельность» и для острастки поместили **Летова** на пару месяцев в психушку. После близкого знакомства с пациентами психбольницы творческая производительность **Летова** возрастает. Только в 1987 г. он в одиночку записывает восемь магнитоальбомов. Доморощенный поэт и музыкант, идеолог «вечного бунта», мужичок-с-ноготок, всегда готовый подпалить богатую избу соседа, **Летов** становится знаменем самых отверженных элементов отечественного панк-рока. Бунт в любых формах — его философия и средство выживания в искусстве. В 1989 г. **Летов** вместе с **Олегом Судаковым** организует Всесибирский панк-клуб. В 1990 г. объявит о прекращении концертной деятельности. Его крайне правые, национал-патриотические устремления вкупе с резким неприятием «всеобщей капитализации жизни» в начале 1990-х гг. приведут его в коммунистический лагерь, в стан тех врагов, с которыми он так отчаянно боролся на заре русского рока. В 1993 г. **Летов** станет лидером национально-патриотического движения «Русский прорыв». В следующем году на московском стадионе «Крылья Советов» «Гражданская Оборона» даст концерт с участием **Эдуарда Лимонова**. Программу завершит песня **Александры Пахмутовой** на стихи **Николая Добронравова** «И вновь продолжается бой...».

июнь

V ленинградский рок-фестиваль. Событиями фестиваля становятся выступления групп «DDT», «Джунгли» и «Ноль» и участие Александра Башлачева

5 Съезжается рекордное количество представителей андеграундной прессы и рок-деятелей. По оценкам многих экспертов главным событием фестиваля становится выступление **Юрия Шевчука** с новым ленинградским составом «DDT». Впервые с большой сцены поет **Александр Башлачев**, до этого принимавший участие лишь в «квартирных» концертах. Событием фестиваля становится также выступление группы «Джунгли» во главе с мультиинструменталистом **Андреем Отряскиным**. «Джунгли» играют очень странный замес из латинской и африканской музыки, фьюжн и гренландских мотивов. Группа получает специальный приз «За музыку». На фестивале дебютирует группа «Ноль». Выход группы на сцену оглушителен: розовощекий паренек (**Федя Чистяков**) жарит на баяне **Иоганна Себастьяна Баха** и разоряется на всю ивановскую про Колбаску-Сказку и «мажорище поганое» (так называют центровых «валютчиков»), которые мешают жить простому рабочему парню. **Федя** еще не знает, до какой степени деградации может дойти звезда рок-н-ролла. Вскоре, заколдованный ведьмами с их грибами-поганками и гашишем, подобно былинному герою, он до конца отыграет роль рок-камикадзе и скажет свое последнее слово альбомом «Полундра», одним из самых душераздирающих творений русского рока, чтобы вскоре попасть в тюрьму за неудачную попытку убийства. Впоследствии он станет активным членом братства Свидетелей Иеговы и осудит рок-н-ролл как демоническую силу. Впрочем, по-прежнему будет писать музыку и давать концерты.

июнь

Группа «Телевизор» вызывает небывалый ажиотаж публики V ленинградского рок-фестиваля. Зал вместе с группой скандирует: «Твой папа — фашист! Мой папа — фашист! Наш папа — фашист!»

6 «Телевизор», вступивший в Ленинградский Рок-клуб еще в 1984 г., всегда вызывал недовольство как у начальников, курирующих «неформалов», так и у руководителей Рок-клуба. Лидер группы, **Михаил Борзыкин**, слыл человеком вспыльчивым и несносным, его откровенно издевательские песни-памфлеты некстати портили всю картину лицам, заинтересованным представить рокеров борцами за безъядерный мир, перестройку и гласность. Известно, что **Борзыкин** носил в кармане газетные вырезки речей **Горбачева**, искренне надеясь переспорить идеологических чиновников на их же поле. Но именно **Борзыкин** первым осмеливается исполнить на рок-фестивале «незалитованную» (то есть официально не разрешенную к публичному исполнению) песню «Папа — фашист». Выступления «Телевизора» на несколько месяцев запретят. Первый альбом группы — «Шествие Рыб», — записанный на студии **Андрея Тропилло** в 1985 г., получит тираж «Мелодии» только в 1988 г. В дальнейшем, в конце 1980-х гг., «Телевизор» будет много и успешно гастролировать в СССР и за рубежом, что позволит музыкантам организовать

Федя Чистяков

Группа «Телевизор»

собственную студию звукозаписи. Однако коммерческий успех не спасет группу от развала: гитарист **Александр Беляев** уйдет в «Наутилус», клавишник **Игорь Бабанов** займется преподаванием, гитарист **Максим Кузнецов** эмигрирует в США и т. д. Попытка собрать новый состав «Телевизора» в 1992 г. окажется безуспешной.

июнь

Радикалы не хотят отдавать рок государству

7 Левый фланг рок-тусовки выступает против легализации рока и консолидируется под лозунгом «Не отдадим рок государству!». Выпускается поддельный бюллетень Московской Рок-лаборатории, в котором публикуются фальшивые материалы о преследовании рокеров органами МВД и КГБ. Рок-лаборатория публикует опровержения в газетах. Тема долго обсуждается самиздатовскими рок-журналами.

июнь

Форум литераторов-членов СП «Литература и современность» выступает против рока

8 **Сергей Михалков** в своем выступлении заявляет: «Пресловутые ансамбли – зараза, нравственный СПИД, средство одурманивания молодых людей, почва, на которой может расти все, что угодно, – от наркомании до проституции, до измены Родине». Характерно, что автор гимна употребляет слово «ансамбли», разумеется, не видя разницы между советскими ВИА и рок-группами. В рядах ярых борцов с роком оказываются писатели **Виктор Астафьев**, **Василий Белов**, **Юрий Бондарев**, **Валентин Распутин**.

июль

В СССР гастролирует почти неизвестный советской публике Билли Джоэл

9 Представляя аудитории творчество **Билли Джоэла**, советское телевидение проявляет немыслимую для тех лет активность. Все концерты проходят с аншлагами. **Джоэл** впоследствии выпустит альбом с записью одного из выступлений в Ленинграде, дав ему нечитаемое название – «КОНЦЕРТ» («Концерт»). Телевизионный «Музыкальный ринг» с участием **Джоэла** составит единую серию с передачами, посвященными нашим рокерам. Замысел телевизионщиков очевиден: рок-музыка может быть вполне респектабельной, а наши талантливые, но музыкально малообразованные молодые люди могут многого добиться в жизни (стать совсем как **Джоэл**), если будут много работать над собой.

сентябрь

«Люберы» атакуют публику Всесоюзного Рок-фестиваля в подмосковном Подольске

10 Президент подольского Рок-клуба **Петр Колупаев** и будущий известный продюсер **Марк Рудинштейн** собирают весьма представительный форум советского рока (20 групп и более 15 тысяч зрителей). Фестиваль называют «русским Вудстоком». Среди участников – «DDT», «Калинов Мост», «Наутилус Помпилиус», «Облачный Край», «Телевизор», «Объект Насмешек», «Цемент», «Y.M.K.E.», «Зоопарк», «Настя», «Хроноп», «Холи», «Бастион». Столь мощное шоу в маленьком провинциальном городке не может не привлечь внимания «люберов», самодеятельных борцов с рок-фанатами, хиппарями и панками. Ненависть ультраправых подростков из малообеспеченных, малообразованных слоев общества к относительно более «продвинутым» левакам определяется оппозицией: «наше – чужое». При этом «наше» («люберское») – оно же «правильное, простое, хорошее». Соответственно, чужое: «западное, предательское, антинародное», но прежде всего – непонятное, сложное. Конфликт будет вскоре исчерпан – энергия «люберов» найдет себе более эффективное применение в теневом бизнесе.

сентябрь

Сибирские рок-клубы объединяются

11 По инициативе президента Барнаульского Рок-клуба **Евгения Колбашева** представители рок-клубов Сибири объединяются в движение «Рок-Периферия». В октябре пройдет его первый рок-фестиваль, на котором выступят 23 группы из Барнаула, Новосибирска, Омска, Томска, Кемерова, Красноярска, Новокузнецка и т. д.

сентябрь

Раскол в Новосибирском Рок-клубе

12 Новосибирский Рок-клуб покидают ведущие группы. Они выделяются в «Студию-8», которая регистрируется как официальная организация, т. е. открывает счет в банке и начинает зарабатывать деньги. Это послужит примером для других: вскоре подобные структуры будут созданы во множестве. Стремление рокеров к профессионализации

Вячеслав Бутусов

Группа «Объект Насмешек»

объяснимо: все возрастающая популярность никак не сказывается на материальной базе, которая по-прежнему оставляет желать лучшего — нужны хорошие инструменты, аппаратура и т. д. Однако эта тенденция имеет и оборотную сторону: в рок проникает коммерция, которая, как и в других сферах деятельности, принимает порой дикие формы. Новая — финансовая — составляющая постепенно будет все больше влиять на собственно творческий процесс (в частности, именно «презренный металл» послужит причиной для конфликтов между музыкантами). Поскольку советские музыканты фактически не получают своей доли за распространение их продукции на магнитоальбомах и иных носителях, начинается эпоха концертного «чеса». С другой стороны, пользуясь беспомощностью рокеров в коммерческих делах, на их бешеной стадионной популярности первые продюсеры сделают свои первые состояния. Происходит четкое размежевание коммерчески успешных групп и молодых команд.

октябрь

Учреждена Всесоюзная федерация рок-клубов

13 Представители 26 рок-клубов и родственных им организаций съезжаются в Свердловск на учредительное собрание Всесоюзной федерации рок-клубов. Ее дальнейшая судьба — в традициях жанра — будет печальной. Как и любое искусственное объединение, не имеющее под собой юридической, финансовой и даже идеологической основы, федерация вскоре превратится в фикцию. О ней забудут уже к началу следующего года. Памятуя о том, что в рок-клубах и общих тусовках выживать и противостоять враждебной среде было легче, рокеры пытаются заимствовать опыт бывших гонителей: организуются федерации, ассоциации и т. д. Однако отсутствие внешнего идеологического давления делает эти попытки бессмысленными. «Все говорят, что мы вместе, все говорят, но не многие знают, в каком», — шутит **Виктор Цой**. Межрегиональные связи и общая информационная инфраструктура окрепнут с началом гастрольной практики.

октябрь, 30

На фестивале Киевского Рок-клуба дебютирует группа «Vоплi Vідоплясова»

14 «Vоплi Vідоплясова», позаимствовавшие свое название из повести **Федора Михайловича Достоевского** «Село Степанчиково и его обитатели», синтезом откровенной агрессии панк-рока с фольклорными мотивами вызывают в зале ажиотаж, каковым редко сопровождается выступление дебютантов. Впервые исполненный ими «Плач Ярославны» называют лучшей песней года. Той же осенью группа в составе **Олега Скрипки** (баян, гитара, саксофон, вокал), **Юрия Здоренко** (гитара), **Александра Пипы** (бас) и **Юрия Сахно** (барабаны) записывает свой дебютный альбом «Хай живе V. V.!», который делает ее популярной далеко за пределами Украины. Дальнейшие успешные гастроли по странам и весям прервет экономический кризис начала 1990-х гг., который приведет к почти полному распаду группы. Новую жизнь «Vоплi...» начнут во Франции. С 1993 г. франко-украинский состав группы будет играть в клубах Западной Европы, периодически посещая родные пенаты. В 1997 г. группа отметит свое десятилетие триумфальным турне по России и Украине.

ноябрь

Группа «Алиса» дает очередную серию концертов в ленинградском Дворце спорта «Юбилейный»

15 Концерты проходят с невиданным успехом и сопровождаются массовыми беспорядками. Лидер «Алисы» **Константин Кинчев** вступает в публичный конфликт с правоохранительными органами. Оскорбленный тем, что милиционер из оцепления толкнул его беременную жену, **Кинчев** посвящает одну из песен «ментам и прочим гадам». Ленинградская комсомольская газета «Смена» выходит со статьей **Виктора Кокосова** «Алиса с косой челкой», обвиняющей **Кинчева** в пропаганде неонацизма[1]. **Кинчев** предъявляет иск «Смене» и автору статьи и, после десятимесячных слушаний, экспертиз, допросов бесчисленных свидетелей, выигрывает процесс. Обвинения в фашизме раздавались в адрес **Кинчева** уже на V фестивале Ленинградского Рок-клуба — толпы восторженных «алисоманов» салютовали **Кинчеву**, отвечая на клич «Мы вместе». Подобно факиру, **Кинчев** умеет играть с огнем, не обжигаясь, — ядерная смесь бравады и провокаций

Рок-фанаты

Группа «Алиса»

способна зажечь целые стадионы. Популярность «Алисы» у тинейджеров приобретает невиданные масштабы. После концертов подростки в черных косухах и красных шарфах готовы переворачивать трамваи и вступать в кровопролитные поединки с отрядами милиции. Их сила – в единстве. «Нас величали черной чумой, нечистой силой честили нас, когда мы шли как по передовой, под прицелом пристальных глаз», – гребенщиковскому «золоту на голубом» **Кинчев** противопоставляет свое «красное на черном». Лучше вечное проклятие, чем советская действительность – эта установка не может не найти горячей поддержки среди подростков, имеющих смутные представления о вечном проклятии, зато трезво оценивающих жизнь на Родине.

декабрь

В московских «Лужниках» проходит «Рок-панорама — 87»

16 Очередная «Рок-панорама» проходит при полном отсутствии рекламы и невиданном скоплении милиции и дружинников. Большинство ленинградцев отказывается приехать на фестиваль в знак протеста против запрещения в Москве выступлений «Телевизора» и «Алисы». Телемост «Рок-лаборатория – Ленинградский Рок-клуб» («Звуки Му» в Москве и «Поп-механика» в Ленинграде, джем-сэйшн в прямом эфире) будет показан только через два года. Впрочем, отказ ленинградских рок-музыкантов от участия в «Рок-панораме» не повредит коммерческому успеху мероприятия. На закрытии фестиваля главный приз (орган «Электроника») торжественно вручается группе «Алиби».

декабрь, 13

Борис Гребенщиков отправляется в свою первую поездку за океан. Новая страница в истории «Аквариума»

17 Небольшая американская фирма с неправдоподобным названием «Belka-international» весь год готовит контракт между «Аквариумом» и «CBS». С советской стороны бюрократическими и юридическими тонкостями занимается «Международная книга» (одна из немногих советских организаций, имеющих опыт сотрудничества с иностранными фирмами). По этому контракту **Борис Гребенщиков** должен записать в Нью-Йорке 12 дисков за 8 лет. Первый диск «Radio Silence» выйдет в 1989 г. (его продюсером станет **Дэйв Стюарт**). В записи примут участие **Энни Леннокс**, **Криси Хайнд**, **Александр Титов**, **Сева Гаккель** и **Дюша Романов**. Далее последует «Radio London». В 1990 г. контракт будет расторгнут, но **Гребенщиков** продолжит сотрудничество со **Стюартом**. По некоторым мнениям, именно с отъездом **Гребенщикова** в Нью-Йорк завершается эпоха классического «Аквариума». Внешне все идет по плану, «Аквариум» получает крупные концертные залы и стадионы, круг «посвященных» стремительно расширяется. Вопреки устоявшемуся к этому времени ярлыку «потерянное поколение», БГ называет свое поколение «найденным», рассуждает в многочисленных интервью о православном церковном празднестве как о прообразе рок-действа. Он уже начинает свой «крестовый поход» на Запад. Внутри самой группы происходят неизбежные конфликты, которые приведут к распаду классического состава. Именно отъездом **Гребенщикова** в США один из отцов-основателей «Аквариума» **Дюша Романов** датирует создание собственной группы «Трилистник».

Альбомы года

18 «БлокАда» («Алиса»), «Водопад отвечает на письма» и «Первый Панк-съезд» («Водопад им. Вахтанга Кикабидзе»), «Дерьмонтин» и «Дуля с маком» («Чайф»), «Отечество иллюзий» («Телевизор»), «Тацу» («Настя»), «Кесарево сечение» («Дети»), «Музыка для детей и инвалидов» («Апрельский Марш»), «Не поддающийся проверке» (**Юрий Наумов**), «Все идет по плану» («Гражданская Оборона»), «Студия 13» («Восточный Синдром»), «Сердце» (**Алеша Вишня**), «Гласность» («Объект Насмешек»), «Калинов Мост» («Калинов Мост»), «Танцi» («Vоплi Vідоплясова»).

Комментарии к сообщениям
Надежда САШИНА, Василий СОЛОВЬЕВ, Анна ЧЕРНИГОВСКАЯ, Лилия ШИТЕНБУРГ

Борис Гребенщиков. Альбом «Radio silence»

Борис Гребенщиков

резюме

1987 г. для отечественного рок-н-ролла — время информационного бума. Меняется его общественный статус: маргинальное явление получает официальное общественное признание. Меняется статус рок-лидеров: они и прежде, как положено в России, были «больше, чем рокеры» — герои подполья, нонконформисты, борцы за свободу. Теперь же они становятся чем-то вроде экспертов «по делам молодежи». БГ дает по двадцать интервью в день, публикации о рок-музыке становятся таким же общим местом, как еще недавно — вести с посевной. Отечественный рок признается одним из немногочисленных реальных итогов начавшихся демократических реформ. Это — наглядный «результат перестройки» (поскольку изменения в политике и экономике произвести значительно труднее, нежели снять запрет с рока, «полочного» кино и самиздатовской литературы).
С весны начинается активная фестивализация страны. Каждый рок-клуб считает своим долгом провести смотр местных сил, желательно с участием гостей из Ленинграда или Москвы. Это приводит к формированию общего (хотя и довольно непрочного) информационного пространства, созданного функционерами, журналистами и меломанами-коллекционерами, прозванными «рок-туристами». Формируется своеобразный рок-катехизис — два десятка наиболее популярных песен самых известных команд, которые знает и цитирует все прогрессивное общество.
Гастрольные маршруты рок-групп охватывают всю страну. Активизируются Москва, Прибалтика, Киев, Свердловск, Сибирь и Дальний Восток. Стремительно распространяются записи «Гражданской Обороны», начинается бум сибирского панка. Многие рокеры пытаются переехать в Ленинград — чтобы быть ближе к первоисточнику.
Рок вызывает протест у «патриотов» и гнев в прокоммунистических кругах. Но поскольку идеологические обвинения выглядят на перестроечном фоне уже явным анахронизмом, в ход идут провокации, несовершенство законодательства, мелкие и крупные интриги. Поддерживается активность маргинальных группировок вроде «люберов», в деятельности которых «правые» СМИ усматривают позитивное начало. Политизация рока достигает апогея, тексты песен соперничают по социальному пафосу с самыми радикальными газетными передовицами. «Коллективное» и «массовое» получают преимущество над «индивидуальным». «Алиса» и «DDT» постепенно вытесняют оторвавшегося от масс БГ, страшно далекого от народа. В СССР рвутся западные журналисты, которым советский рок пока еще интересен как неотъемлемое звено процесса «perestroyka&glasnost».

Надежда САШИНА, Лилия ШИТЕНБУРГ

поп-музыка

«Мелодия» выпускает первый диск «Секрета»

1 Первый же гигант ленинградской группы «Секрет» попадает в колонки советских хит-парадов целиком – от «Буги-вуги» до «Алисы». Прежде такое удавалось только **Алле Пугачевой**. Алые галстучки-стрелки, прически «кошмар старшины» и самоидентификация «бит-квартет» прозрачно рифмуют «секретчиков» с ливерпульской четверкой. Вслед за «битлами» они шьют себе сюртучки с темными лацканами и последовательно раскручивают всех участников группы: помимо солиста **Максима Леонидова**, публике отлично известны **Николай Фоменко, Андрей Заблудовский, Алексей Мурашов**. Впрочем, репертуарно «Секрет» скорее тяготеет к мажорному рокабилли белых пай-мальчиков из черного Мэмфиса (в 1960-е гг. нечто подобное играли девчачьи идолы **Пэт Бун, Рой Орбисон** и **Муслим Магомаев**). В 1990 г. **Леонидов** эмигрирует в Израиль. Осиротевший «Секрет» резко потяжелеет и примется играть ночной маскулинный байк-рок.

январь

Лайма Вайкуле дебютирует на большой советской эстраде

2 **Лайма Вайкуле** участвует в творческом вечере **Раймонда Паулса** в Москве. Исполнены «Вернисаж», «Ночной костер», «Деловая женщина». Высокий старт подкреплен победой на конкурсе «Золотая лира» в Братиславе. **Вайкуле** будет последней республиканской звездой, прогремевшей на центральной сцене: парад суверенитетов поставит крест на русскоязычном вокале национальных окраин. Мягкий шарм грузинского, балтийского и западного акцента утратит свою привлекательность после распада империи.

февраль, 5

Рождение шоу-бизнеса: создана фирма «Рекорд»

3 Постановление Совмина о торгово-промышленных кооперативах приоткрывает волшебную дверцу в мир шоу-бизнеса. **Сергей Лисовский**, бывший инструктор Бауманского РК ВЛКСМ Москвы, основывает фирму «Рекорд» (позже переименованную в «Студия Москва»). Это одно из первых легальных внедрений комсомольских структур в отечественный шоу-бизнес. Окончательно узаконит состояние полукапитализма майский 1988 г. Закон о кооперации.

февраль

Новая программа Ларисы Долиной

4 Солистка Государственного эстрадного оркестра Армении, эстрадного ансамбля Азербайджана, оркестра «Современник», озвучившая половину советских телемюзиклов, начиная с *31 июня* (1978), **Лариса Долина** представляет свою новую программу «Контрасты». Несостоявшаяся скиффл-мамми отечественной эстрады, сыгравшая черную гастролершу Клементину в *Мы из джаза* (1983) **Карена Шахназарова**, демонстрирует явное намерение выйти из тени на авансцену. Призрак маргинального будущего джазовой сингерши вскоре заставит ее перейти на смирный утесовский варьете-боп. «Погода в доме» при ближайшем рассмотрении – простейший перепев «Давай пожмем друг другу руки».

Выходит диск Сергея Минаева «Радио Абракадабра»

5 Альбом составлен из уже известных по дискотекам русских перепевок западногерманского дуэта: диск-жокей **Сергей Минаев** эксплуатирует массовый психоз под названием «Modern Talking» и монополизирует новый для нас жанр «cover». Полстраны мурлычет на знакомые мотивы «Братца Луи» и «Шерри-шерри-бренди». В октябре следующего года частые минаевские гастроли будут обсуждаться в «Прожекторе перестройки», **Минаева** заподозрят в чрезмерных заработках. Кляуза не подтвердится, но интерес к персоне **Минаева** на некоторое время существенно возрастет.

июнь

Сергей Крылов записывает первый

6 Телесная мощь и позитивное идиотство Робин-Бобина влюбляют нацию в самого крупного маргинала советской эстрады – **Сергея Крылова**. Среди всеобщего нытья скок толстого пузыря в белой капитанке и трусах в цветочек задаст образ новых командующих парадом – избыточных во всем: весе, достатке и дуралействе. Возможно, именно

Бит-квартет «Секрет»

Сергей Минаев

Лайма Вайкуле

сольный альбом «Иллюзия жизни»

знаковая фуражечка **Крылова** побудит **Василия Пичула** семь лет спустя пригласить его на роль толстого и красивого парниши Остапа Сулеймановича Бендера в фильме *Мечты идиота* — новорусском перепеве «Золотого теленка».

В продажу поступает первый магнитоальбом группы «Мираж»

7 Магнитоальбом «Звезды нас ждут» знаменует рождение «Миража» — монстра медового компьютерного диско. Задуманная как «Наш ответ «Модерн токингу», группа находит золотой ключик к провинциальной аудитории — длинноногий женский вокал. Холодноватые, «космические» голоса поверх акцентированного ритма и забойных проигрышей соло-гитаристов мобилизуют мужскую аудиторию, образ «девчонка-недотрога в коже и ботфортах» — импонирует женской. Турне «миражей» по военным городкам сравнимо по эффекту с «Плейбой-шоу» в *Апокалипсисе*...**Френсиса Форда Копполы**. Ни поддельные группы-двойники с тем же названием, ни полное равнодушие телередакций не смогут помешать группе уже к концу 1980-х гг. стать стабильной фабрикой блондинистых барбеток поп-сцены: вслед за **Натальей Гулькиной** карьеру в «Мираже» начнут **Ирина Салтыкова**, **Наталья Ветлицкая** и **Татьяна Овсиенко**.

август

Скандал в гостинице «Прибалтийская»: Алле Пугачевой предоставляют не тот номер

8 Совместные с **Удо Линденбергом** концерты **Аллы Пугачевой** в ленинградском СКК им. Ленина под девизом «За безъядерный мир к 2000 году». В гостинице «Прибалтийская» оказался занят номер, в котором обычно останавливалась примадонна. Разражается скандал с обслуживающим персоналом. Начинается активная кампания в СМИ: певицу обвиняют в распущенности и хамстве. Заведено уголовное дело. Не в состоянии претендовать на подобающий рангу сервис и обхождение, звезды утверждают статус гонорарными ставками и буйным поведением. Мир к такому давно привык, а нам это в диковинку: скандал вызывает бурное оживление народных масс.

октябрь, 4

Томас Андерс дает концерты в Москве и Ленинграде

9 «Гастрольное шоу «Modern Talking» проходит в урезанном составе: к моменту восточноевропейского турне дуэт успевает рассориться в дым. Прилетевший в одиночку **Томас Андерс** поет живьем под инструментальную фонограмму с бэк-вокалом жены **Норы** (это имя весь год будоражило поклонниц). Афиши под вожделенным названием деликатно уточняют шрифтом помельче: «Шоу Томаса Андерса». Весь цоколь «Олимпийского» исписан девичьим почерком: «Дитер — душка, Томас — киса, Нора — дура». Именуемый для красоты «евро-диско», примитивный синтепоп западногерманского дуэта полюбился миру и молодежи годом ранее. В СССР — первый случай отступления музистэблишмента под агрессивным напором снизу: в течение 1987 г. «Мелодия» в Апрелевке выпускает сразу четыре виниловых гиганта «Modern Talking», насытив спрос по маковку. Так стартует полноценный музыкальный рынок.

Группа «Форум» записывает первый магнитоальбом «Белая ночь»

10 Первый магнитоальбом группы «Форум» приносит моду на кукольные голоса. Публика, подустав от бархатного мачизма итальянцев, очарована нежной мелодикой мужей-мальчиков: вслед за «Modern Talking» половина исполнителей запевает фальцетом. В оппозиции «поп — рок» мужественность целиком отведена ребятам с засученными рукавами «косух» и стойкой «циркуль» — эстрада перенимает какие-то подозрительные батнички с широкими поясами, галифе с блестками и сапожки на каблучках, до поры воспринимаемые как гардеробная новация. В этом же году **Виктор Салтыков** покинет «Форум», уступив лидерство **Сергею Рогожину** из «АукцЫона», что вызовет массовый отлив поклонников.

Первый сольный альбом Вячеслава Малежика «Кафе «Саквояж»

11 В альбом включены «Гномик-лилипутик», «Черный рынок», «Провинциалка». **Вячеслав Малежик** продолжает традиции минорно-плясового антоновского бард-рока. Музыкант, умудрившийся в Московском институте железнодорожного транспорта защитить

Сергей Крылов

Алла Пугачева

Томас Андерс

диплом на тему «Кибернетический синтез музыки», работавший в группах «Веселые ребята», «Пламя» и «Голубые гитары», вел полулегальное сольное существование с 1984 г. Альбом **Малежика** сравнят с эстетикой «Юноны и «Авось»; песни, известные по магнитозаписям, войдут в массовый обиход. Но вспышка популярности **Малежика** будет краткой.

декабрь

«Мелодия» тиражирует песни в исполнении Михаила Муромова

12 «Мелодия» выпускает виниловый диск **Михаила Муромова**. Шлягер «Яблоки на снегу», ставший в его исполнении несомненным хитом года, в срочном порядке включен в состав итогового сборника «Мелодии»-87 «С Новым годом». **Евгений Дога** вне себя: «Кто пустил этого неуча на экран?». Вопрос не ко времени: со следующего года неучи будут приходить на экран без спроса. Начинается эра апельсинов на асфальте, роз в морозы, свечей на ветру и горькой доли ночных бабочек.

декабрь, 31

«Огонек» — 87: песню Криса Кельми поют эстафетой

13 На новогоднем «Голубом огоньке» — первый опыт исполнения хита в режиме «all stars»: песню **Криса Кельми** «Замыкая круг» эстафетой поют **Андрей Макаревич**, **Александр Градский**, **Евгений Маргулис**, **Жанна Агузарова**, **Марина Капуро**, **Павел Смеян**, **Валерий Сюткин**, **Александр Иванов**, **Сергей Минаев**, **Наталья Ветлицкая** и др. Номер впервые постулирует существование в России музыкальных звезд и знаменует недолгое перемирие: ошарашенная правдой о массовом самоистреблении страна пытается взяться за руки. Бесклассовые фильмы, СМИ, пешеходные зоны влекут за собой бесклассовую эстраду.

Хиты года

14 «Букет» (**Александр Барыкин**); «Яблоки на снегу» (**Михаил Муромов**); диск «Секрета» — целиком; «Еще не вечер» (**Лайма Вайкуле**); «Вернисаж» (**Лайма Вайкуле** и **Валерий Леонтьев**); «Симона» (**Владимир Кузьмин**); «Ой, напрасно, тетя» («Веселые ребята»); «Крысолов», «Алло» (**Алла Пугачева**); «Было, было, было, было, но прошло...» (**София Ротару**); «Верю я» (группа «Браво»); «Я готов целовать песок...» (**Владимир Маркин**), «Незнакомка», «Мастер и Маргарита» (**Игорь Николаев**); «Звезды нас ждут», «Электрический пес» («Мираж»).

Комментарии к сообщениям
Денис ГОРЕЛОВ

резюме

Столицам не до попсы: в стране **Сталин**, СПИД, **Гдлян**, проституция, наркотики и индивидуально-трудовая деятельность. В глубинке танцы (фальшивый ансамбль, местная гопота, копеечный входной билет) повсеместно заменяются дискотеками (цветомузыка, аппаратура, учащаяся молодежь, расходы на бар) с вытекающими отсюда новыми запросами.

В отсутствие артикулированного спроса первые имиджевые опыты — всего лишь заимствование стандартных масок западного масскульта. **Алла Пугачева** облачается в кожу, «Секрет» красится под «Битлз», многие другие, как мужчины, так и женщины, — под «Modern Talking».

В отличие от Политбюро, на эстраде ни одного нового лица, кроме **Лаймы Вайкуле**. Не дав новых имен, проваливается «Юрмала-87», повсеместно критикуемая за вульгарность. Но число фестивалей вырастает в несколько раз.

Пестрая скудость, робкое нахальство, кондовое западничество поп-сцены компенсируется реформой эфира: «В субботу вечером», а за нею и «Взгляд» подрывают эфирную монополию «Утренней почты», на радио «Юность» начинают работу «Хит-парад» и «Мир увлечений».

«Мелодия» второпях записывает сольники давно выступающих исполнителей филармонического рока и электропопа, которые годами ждали союзного признания. Но отличить «Диалог» от «Автографа», а «Динамик» от «Землян» неспециалистам не удается. Уже в следующем году филармонические группы будут сметены мощной волной рок-подполья.

1987 г. — последний год социального мира на эстраде. Уже в следующем расплывчатый термин «молодежная музыка» разлетится на куски «Белых роз» и «Шара цвета хаки».

Денис ГОРЕЛОВ

русское зарубежье

В парижском издательстве «YMCA-Press» выходят два первых тома эпопеи Александра Солженицына «Красное колесо. Узел третий. Март Семнадцатого»

1 В 1962 г. **Александр Твардовский** опубликовал в «Новом мире» повесть **Александра Солженицына** «Один день Ивана Денисовича». В 1967 г. **Солженицын** обратился с открытым письмом к IV съезду писателей о советской цензуре. Изданные в 1968 г. на Западе романы «Раковый корпус» и «В круге первом» принесли писателю мировую известность. В 1969 г. он был исключен из СП СССР, в 1970 г. — награжден Нобелевской премией, которую не смог получить лично. В 1973 — 1975 гг. в Париже был издан «Архипелаг ГУЛАГ». В 1974 г. **Солженицын** был выслан из СССР и вместе с семьей поселился в Цюрихе. В 1976 г. переехал в США, где продолжил работу над «Красным колесом», начатую еще в СССР. «Красное колесо» — беспрецедентно подробное описание, глубокое историософское исследование Февральской революции в России и ее истоков. «Узловые», с точки зрения автора, исторические события составляют «узлы» повествования — уже написаны и изданы «Август Четырнадцатого» и «Октябрь Шестнадцатого». В «Узле третьем. Март Семнадцатого» автор приближается в своем повествовании к роковой черте в истории революции и страны — по мере этого приближения степень подробности нарастает. Начало хроники — Самсоновская катастрофа в начале Первой мировой войны. Ее финал — апрель 1917 г. Романное повествование, в котором реальные исторические персоны действуют вместе с вымышленными героями, содержит огромные пласты документального материала, подаваемого цитатно (обзоры газет, стенограммы заседаний Государственной думы, военные реляции). Революция, по **Солженицыну**, это тотальный разрыв связей между людьми, плод недопонимания, ошибки (не случаен постоянный мотив «телеграммы» и неправильного ее истолкования, когда адресант и адресат понимают смысл сообщения абсолютно по-разному). Беспрецедентная сложность структуры и, как следствие, колоссальная затрудненность восприятия читателем текста — цена, которую вынужден платить автор за попытку преодоления устоявшихся вульгарно-социологических стереотипов в отношении к роковым событиям русской истории. Тетралогия завершится очерком-конспектом «На обрыве повествования» в 1993 г. В 1997 г. «Красное колесо» в 10 томах будет издано в России.

февраль, 21

Умер Петр Григоренко

2 Деятель правозащитного движения, герой Великой Отечественной, профессор Военной академии им. Фрунзе (с 1945 г.), **Петр Григоренко** (род. в 1907 г.) умер в США. В 1961 г., накануне XXII съезда КПСС, открыто выступил с критикой в адрес идеологов «оттепели» (в вину **Хрущеву** и его окружению вменялось тщательное умалчивание причин, породивших тоталитарный режим **Сталина**, и создание нового культа). Выступление генерала привело к понижению в должности и переводу на Дальний Восток. В 1963 г. опальный генерал, создавший «Союз борьбы за возрождение ленинизма», получил строгий партийный выговор. Ряд писем в ЦК и лично **Хрущеву**, в которых **Григоренко**, ссылаясь на **Ленина**, пытался доказать необходимость свободы слова и демократизации общества, остались без ответа. Вскоре он выступил автором листовок, информирующих о подавлении бунтов в Новочеркасске, Тбилиси, Темиртау. В феврале 1964 г. **Григоренко** был арестован, лишен звания и наград и помещен в психиатрическую больницу (в общей сложности провел в советских психбольницах около шести лет). Под давлением западной общественности был освобожден в 1974 г. Спустя два года вошел в московскую Хельсинкскую группу, организованную правозащитником **Юрием Орловым**. В 1977 г., при деятельном участии КГБ, **Григоренко** покинул страну. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 10 марта 1977 г. был лишен советского гражданства. В 1981 г. в Нью-Йорке вышла книга его воспоминаний «В подполье можно встретить только крыс...» (на Родине впервые будет опубликована в 1997 г. московским издательством «Звенья»).

Петр Григоренко

Александр Солженицын

февраль

Литературная конференция «Поверх барьеров»

3 В университете города Фрибурга (Швейцария) — литературная конференция «Поверх барьеров», посвященная современной русской прозе. В ней участвуют писатели: **Юрий Мамлеев**, **Юрий Милославский**, **Юрий Гальперин**, **Дмитрий Савицкий**, **Игорь Померанцев**, **Зиновий Зиник**, **Сергей Юрьенен**, философы **Борис Гройс** и **Игорь Смирнов**, редактор «Синтаксиса» **Мария Розанова**. Главная особенность конференции — речь здесь идет исключительно о проблемах современной литературы и искусства. Журнал «Синтаксис» (№ 18), где печатаются материалы конференции, так комментирует происходящее: «Это было одно из немногих в нашей эмиграции собраний, где обсуждались проблемы чисто литературные, а не только политические. Никто не говорил о тоталитаризме... Ничему не учили Запад. Не надували щеки и не садились на горшок... Ожидался приезд профессора Сорбонны Андрея Синявского. Вместо него приехал Абрам Терц и, как всегда, нахулиганил...».

В издательстве «Посев» (Франкфурт-на-Майне) вышел роман Владимира Кормера «Наследство»

4 **Владимир Кормер** (1939 — 1986) — московский писатель, философ, эссеист, автор нескольких прозаических произведений, в том числе романа «Крот истории» (Париж, 1979), удостоенного премии им. Даля, и ряда критических работ о русской интеллигенции, среди которых наибольшую известность получила «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура». В Советском Союзе практически не печатался. «Наследство» — один из лучших русских романов 1980-х гг., полифоническое произведение, в котором исторические экскурсы перемежаются с широкой панорамой жизни московской интеллигенции 1960-х — 1970-х гг. Роман примечателен еще и тем, что более чем критическое изображение советской системы сочетается с таким же описанием диссидентского движения, которое, по мысли автора, есть неизбежное продолжение этой системы. Видимо поэтому издательство «Посев» сочло нужным сделать в тексте романа существенные купюры; полностью он будет опубликован в России лишь в 1990-е гг.

март, 27

Чествования Мстислава Ростроповича по случаю его шестидесятилетия

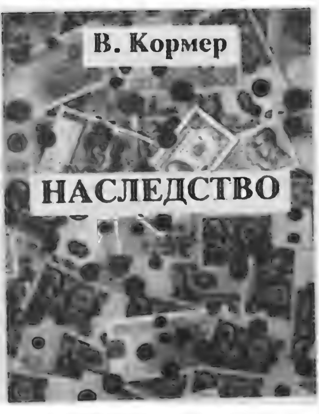
5 В Кеннеди-центре (США) — концерт в честь шестидесятилетия **Мстислава Ростроповича**. **Леонард Бернстайн** дирижирует увертюрой «Слава!», которой дает подзаголовок «Политическая увертюра», **Кшиштоф Пендерецкий** дирижирует хором, поющим посвященную **Ростроповичу** «Песнь херувима». В концерте также участвуют **Кристобал Хальфтер**, **Иегуди Менухин**, **Исаак Стерн**, **Евгений Истомин**, **Йо-Йо Ма**; ведет концерт **Грегори Пек**. В зале присутствует сестра **Ростроповича**, **Вероника**, с мужем. Для того чтобы она получила разрешение на выезд, понадобилось личное вмешательство **Рейгана**. В связи с юбилеем **Ростроповича**, **Рейган** вручает ему «Медаль Свободы». Выдающийся виолончелист и дирижер, вдохновитель и адресат многих виолончельных шедевров XX в. (**Дмитрия Шостаковича**, **Сергея Прокофьева**, **Бенджамина Бриттена**), убежденный пропагандист новой музыки, обеспечивший популярность **Шостаковича** и **Прокофьева** на Западе, общественный и музыкальный деятель глобального размаха, зачинатель громких и действительно крупных и красивых проектов, меценат и филантроп, любимец всех и вся — от президентов до обывателей, готовый по бетховенскому завету обняться с миллионами не только в метафорическом, но и в прямом смысле, **Ростропович** вступает в десятилетие своего возвращения в Россию. Вскоре он впервые после эмиграции появится в СССР.

апрель

Интервью Сахарова

6 Академик **Андрей Сахаров** и его супруга **Елена Боннэр** дают интервью лорду **Николасу Бетеллу** для журнала «Континент» (опубликовано в № 52). **Сахаров** и **Боннэр** подробно рассказывают о горьковской ссылке и возвращении из нее. **Сахаров** подвергает критике нынешнее отношение Запада к СССР: «Некоторые западные политики исходят из посылки, что чем хуже обстоят дела в СССР, тем лучше для них. (...) Но сегодняшний мир так устроен, что мы можем или вместе жить, или вместе погибнуть. (...) Любой разумный

Мстислав Ростропович



Владимир Кормер. «Наследство»

политик и государственный деятель должен хотеть стабилизации в мире и, как фактора этой стабилизации, – открытости советского общества». **Сахаров** подтверждает свои намерения предпринять все возможное для освобождения всех узников совести в СССР и призывает западную общественность объединить усилия в этом направлении.

апрель

«Континент» комментирует

7 **Владимир Максимов**, комментируя в «Континенте» (№ 52) публикацию в «Московских Новостях» «Заявления десяти...» (под названием «Пусть Горбачев предоставит нам доказательства») и последовавшую затем кампанию осуждения авторов заявления, призывает не расставлять советских граждан и неудобных «бывших» по разные стороны баррикады.

май

Авторы религиозно-философского журнала «Беседа» о конце времен. Журнал по-прежнему далек от политики

8 В журнале «Беседа» (№ 5, редакторы **Татьяна Горичева**, **Павле Рак** и **Борис Гройс**) – подборка текстов, посвященных концу истории («Да, Апокалипсис, да, сейчас» **Бориса Гройса**, «Сводя концы с концами» **Игоря Семенова**, «Смерть времени» **Любы Юргенсон**, «Армагеддон» **Анри Волохонского**). Религиозно-философский журнал «Беседа» основан в 1983 г. – кажется, это единственное издание русского зарубежья, далекое от политики и посвященное исключительно философии и богословию; здесь стремятся соединить отечественную религиозно-философскую традицию с современной западной философией. Сюжеты и понятия, позднее ставшие достоянием философской мысли в метрополии, впервые зазвучали на страницах «Беседы»: метафизика тела, постмодернизм, конец истории, утопия и апокалипсис, симулякр, деконструкция. Так же как и имена, о которых в СССР пока еще мало кто знает: **Батай**, **Делез**, **Фуко**, **Лакан**, **Левинас**, **Жирар**, **Слотердайк**, с одной стороны, и представители европейской религиозной мысли (**Бальтазар**, **Яннарас**, **Клеман**) – с другой. В журнале печатались литераторы **Юрий Мамлеев**, **Виктор Кривулин**, **Елена Шварц**, философ **Александр Пятигорский**, художник **Илья Кабаков** и др.

май

«Синтаксис» отмечает печальный юбилей

9 «Синтаксис» (№ 19), отмечая печальный юбилей 1937 г., публикует обширный 50-страничный коллаж из советской прессы того времени. Несмотря на то что никаких «белых пятен» для читательской аудитории русского зарубежья давно не существует и ее давно уже мало чем можно удивить, – публикация производит оглушительное впечатление. Среди «героев» публикации – участники активной травли «изменников Родины» и «фашистских наймитов»: не только официальные сталинские «инженеры человеческих душ» (**Алексей Толстой**, **Всеволод Вишневский**, **Константин Федин**, **Михаил Кольцов**, **Александр Фадеев** и др.), но и будущие жертвы террора, хорошие и выдающиеся писатели (**Юрий Олеша**, **Андрей Платонов**, **Юрий Тынянов**, **Самуил Маршак**, **Исаак Бабель**, **Виктор Шкловский**, **Василий Гроссман**, **Михаил Зощенко**). Общеизвестные факты обретают новое звучание именно благодаря обильному цитированию документов (стенограмм, статей, писем, докладов).

май

В «Синтаксисе» опубликован очерк Максима Горького «О русском крестьянстве»

10 «Синтаксис» (№19) печатает очерк по берлинскому изданию 1921 г. В СССР он, разумеется, неизвестен. Словно предваряя будущие упреки в «русофобии», редакция сопровождает публикацию следующим комментарием: «Синтаксис» публикует статью Максима Горького в виде назидательного чтения, не программной установки. Многие утверждения Горького были продиктованы его ненавистью к крестьянству. Недаром через 10 лет он приветствовал коллективизацию как решительную акцию по уничтожению деревни». Однако, считает редакция, в тексте есть «и своя логика, и довольно точные наблюдения, в которых автор перекликается с другим знатоком русского народа – Иваном Буниным. Близкие мотивы мы находим у Чехова, Астафьева и Солженицына». Следует отметить, что ни один крупный русский писатель (включая вышеперечисленных) прямо не высказывал о русском крестьянстве (читай: народе) ничего подобного.

Журнал «Беседа»

Журнал «Синтаксис»

Достаточно наугад взятой из **Горького** цитаты: «Я думаю, что русскому народу исключительно – так же исключительно, как англичанину чувство юмора – свойственно чувство особенной жестокости, хладнокровной и как бы испытывающей пределы человеческого терпения к боли, как бы изучающей цепкость, стойкость жизни». Подобные публикации в «Синтаксисе» регулярно подвергаются критике представителей старых поколений эмиграции, которые, напротив, по-прежнему склонны к идеализации русского прошлого.

июль

В Париже проходит фестиваль советской музыки 1920-х гг., организованный французским радио

11 Шесть концертов и десять радиопрограмм – впервые в таком большом объеме представлен преследуемый и замалчиваемый в СССР советский авангард второго десятилетия XX в. Программу составляют произведения как композиторов, оставшихся на Родине (**Николая Рославца**, **Александра Мосолова**, **Владимира Протопопова**, **Леонида Половинкина**), так и эмигрантов первой волны (**Николая Обухова**, **Артура Лурье**, **Ивана Вышнеградского**). Некоторые произведения не завершены. Те, кто остался (в том числе и **Рославец**, написавший лучший, по мнению **Эдисона Денисова**, скрипичный концерт XX в.), вынуждены были сдать свои авангардные позиции и перейти на музыкальный язык, доступный массам. Те, кто успел уехать в Париж (в том числе **Обухов**, разработавший собственную систему нотной записи), не сделали себе столь головокружительной карьеры, как **Игорь Стравинский**. Фестиваль способствует возрождению моды (как на Западе, так и в СССР) на советский авангард 1920-х гг., развивавшийся, как стало очевидно, параллельно с западным и предвосхитивший открытия новейшей музыки второй половины XX в.

октябрь, 22

Нобелевский комитет объявил список лауреатов: премия по литературе присуждена Иосифу Бродскому

12 Первое событие, которое принесло **Иосифу Бродскому** мировую известность, произошло 12 февраля 1964 г., когда он был арестован и приговорен по обвинению в тунеядстве к высылке на пять лет с обязательным привлечением к физическому труду – впервые в истории уже сложившийся известный поэт получил такой приговор. После отъезда из СССР (июнь 1972 г.) **Бродский** негласно признан поэтом № 1 русского зарубежья. Участвуя в эмигрантской жизни, **Бродский** держится отстраненно, неизменно соблюдая дистанцию и тем более не принимая участия в эмигрантских распрях. Это вызывает постоянные упреки в высокомерии и снобизме. Он получает многочисленные литературные премии (его написанная по-английски книга «Less than one» в 1986 г. признана лучшей книгой эссе в Америке). Характерно, что в своей нобелевской речи **Бродский** почти не касается темы «писатель в изгнании», заметив лишь попутно, что «лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии». В нобелевской речи звучат две основные темы. Первую можно назвать апологией индивидуальности: «Если искусство чему-то и учит (...), то именно частности человеческого существования; оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности». Поэт, считает **Бродский**, так или иначе обречен на столкновение с государством как ревнителем всеобщего, безличного, массового. Вторая тема – тема языка, субстанции «более древней (...) нежели любая форма общественной организации». Поэт, по **Бродскому**, в своем роде «пленник языка», именно язык ведет поэта, а не поэт «пользуется» языком; процесс стихосложения – «колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя...». Из русских писателей Нобелевскую премию присуждали **Ивану Бунину** (1933), **Борису Пастернаку** (1958), **Михаилу Шолохову** (1965), **Александру Солженицыну** (1970). В советской прессе сообщение о вручении премии **Бродскому** появится лишь через несколько месяцев.

ИОСИФ БРОДСКИЙ

★

НИОТКУДА С ЛЮБОВЬЮ

Одиссей Телемаку

Мой Телемак,
Троянская война
окончена. Кто победил — не помню.
Должно быть, греки: столько мертвецов
вне дома могут бросить только греки...
И все-таки ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство.
Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,

Иосиф Бродский. «Ниоткуда с любовью». «Новый мир», № 12

Иосиф Бродский

В издательстве «Ardis» выходит в свет книга «Мы жили в Москве. 1956 — 1980» Льва Копелева и Раисы Орловой

13 **Лев Копелев** был приговорен к 10 годам лагерного заключения в 1945 г. До 1950 г. отбывал наказание вместе с **Александром Солженицыным**, в 1956 г. был официально реабилитирован. С наступлением «заморозков» выступал в защиту диссидентов, что повлекло за собой его исключение из партии и увольнение из Российского института истории искусства. В начале 1970-х гг., вместе с женой **Раисой Орловой**, получил разрешение на выезд из СССР, поселился в ФРГ. В 1981 г. награжден Премией мира западногерманской книготорговли. В издательстве «Ardis», выпустившем теперь книгу «Мы жили в Москве...», до этого выходили предыдущие автобиографические книги **Копелева** («Хранить вечно», 1975, «И сотворил себе кумира...», 1978). Моральный авторитет **Копелева** на Западе непререкаем. Западному интеллектуалу, обычно склонному к «левым» убеждениям, импонирует, что этот былой апологет «идеального» социализма является стойким приверженцем общегуманистических ценностей. **Копелев** — знаток культуры, эрудит и борец за гражданские права — являет как бы надежду на то, что «социализм с человеческим лицом» все же возможен.

В издательстве «Хамелеон Паблишес» (Иерусалим) выходит роман Эдуарда Лимонова «Палач»

14 Роман средний, ничего особенного. Гораздо важнее личность автора, в очередной раз подтвердившего репутацию литературного хулигана; литератора, для которого нет никаких ограничителей, — более чем откровенные эротические сцены романа вызывают шок у читателя, но, к сожалению, данное произведение безнадежно вторично по отношению к уже созданным «Подростку Савенко» и «Это я — Эдичка». Enfant terrible третьей волны русской эмиграции, продолжая самоописание, вступает в пору самоповторов. Литературная деятельность **Эдуарда Лимонова** начиналась в неформальной группе московских литераторов «Конкрет». Возможности публиковать свои стихи он не имел, и все его произведения по территории СССР распространялись только в самиздате. В 1974 г. **Лимонов** эмигрировал в Нью-Йорк. Своими экстремистскими акциями **Лимонов** с самого начала ставит себя вне всех групп русской эмиграции. И сам он, и его моветонные выходки, и его эпатажная проза невероятно раздражают не только изрядную часть эмигрантов-диссидентов, живущих с ощущением общей цели и общего врага — советской власти. **Лимонов** без устали глумится над «священными коровами» демократии — от **Солженицына** до либеральных ценностей Запада. Он может вызывающе заявить: «У нас была великая эпоха» — о времени, без проклятий которому обычно не обходится литература эмиграции. Через некоторое время он назовет свою карликовую партию «национал-большевистской» — именно потому, что «половинки» ее названия (национализм и большевизм) вызывают у либерала рефлекс отторжения. Неважно, что в программе партии причудливо смешаны догматы «правого» и «левого» радикализма — важно, что именно радикализма. И в этом для **Лимонова** суть. Интересно, что этот неистовый радикал в политике, поклонник «председателя Мао» и **Че Гевары**, в прозе своей вполне традиционен: ничего крикливого, вызывающего, авангардного, словом — «революционного»: содержанию в ней явно отдается приоритет над формой. Обычно это — вполне традиционный социальный реализм, пронизанный едкой иронией и юмором.

сентябрь, 3

Умер Виктор Некрасов

15 В Париже умер писатель **Виктор Некрасов** (род. в 1911 г.). Член КПСС с 1944 г., лауреат Сталинской премии (за повесть «В окопах Сталинграда») впервые подвергся критике за опубликованные в «Новом мире» повести «В родном городе» (1954) и «Кира Георгиевна» (1961). В 1973 г. **Некрасова** исключили из партии, в 1974 г. — при домашнем обыске изъяли все рукописи (в том числе повесть «Бабий Яр») и разрешили выезд из СССР. **Некрасов** поселился в Париже, где в 1975 — 1982 гг. был главным редактором журнала «Континент». В эмиграции были изданы отдельными книгами: «Саперлипопет, или Если бы да кабы, да во рту росли грибы» (Лондон, 1983), «Маленькая печальная повесть» (Лондон, 1986). **Некрасов**, кажется, единственный лауреат Сталинской премии среди

Лев Копелев

Эдуард Лимонов

писателей-эмигрантов. В свое время высочайше отмеченное произведение «В окопах Сталинграда» поразило раскрепощенностью языка и интонации, от которых в эпоху высоких словес уже отвыкал читатель (на фоне унылой казенщины «социалистического реализма» свежесть прозы **Некрасова** произвела впечатление и на **Сталина**). Еще до «оттепели» **Некрасов** проложил путь не только «лейтенантской», но и «молодежной прозе» с ее непринужденностью и доверительной интимностью. Именно произведение **Некрасова** породило такие «клейма» и «ярлыки» в мракобесной советской критике, как «окопная правда» и «ремаркизм». Поощренный при тирании, писатель угодил в опалу в «либеральные» времена. Сам **Никита Сергеевич** публично клеймил **Некрасова** за его очерки «По обе стороны океана». Писателю ставили в вину некритичные описания Запада, восторги по поводу «идейно порочной» ленты *Застава Ильича*. «Турист с тросточкой» – глумливо обзывала писателя партийная пресса. **Некрасов** защищал абстракционистов, любил западное кино, вел богемный и независимый образ жизни... На каждом шагу он нарушал кодекс приличий, вроде бы предписанных ветерану Великой Отечественной. Чаша терпения советской власти переполнилась после его публичного выступления, посвященного жертвам Бабьего Яра, и контактов с диссидентами. Личность **Некрасова** значила для современников куда больше, чем даже его проза. Ему не приходилось социально «прозревать» – он всегда был тем живым, жадным к новизне идеалистом, что и во времена первого литературного успеха. Для друзей он навсегда остался шумным, веселым, неуемным «Викой» – человеком с офицерским кодексом чести и душой вечного юноши.

ноябрь, 19

Литература без границ

16 В Париже открывается Международный форум «Литература без границ», организованный Интернационалом Сопротивления, Французским ПЕН-клубом и журналом «Континент». Обсуждаются проблемы сопротивления писателей власти в прошлом, настоящем и будущем, как на Западе, так и на Востоке. Среди участников форума: **Милован Джилас**, **Эжен Ионеско**, **Владимир Максимов**, **Роберт Конквест**, **Леонид Плющ**, **Владимир Войнович**, **Георгий Владимов**.

Фонд Буковского в Амстердаме проводит свой пятый Сахаровский конгресс

17 Первые четыре конгресса собирались для поддержки борьбы за освобождение **Сахарова** из горьковской ссылки. Нынешний – для анализа новой ситуации в СССР. **Владимир Буковский**, один из лидеров правозащитного движения в СССР, неоднократно подвергался принудительному «лечению» в советских психбольницах и отбывал различные сроки заключения с 1963 г. В последний раз был осужден в 1972 г. В 1976 г. был обменен на лидера чилийских коммунистов **Луиса Корвалана**. После освобождения получил приглашение в Кембриджский университет. **Буковский** – вечный бунтарь, тотальный революционер, по своему личностному типу напоминающий революционеров конца XIX – начала XX в. Его главной отличительной особенностью является бескомпромиссный радикализм – «все или ничего», «с тиранией не заключают соглашений», словом – «не садись с дьяволом щи хлебать, у него ложка длиннее». Это обеспечивает **Буковскому** высокий моральный авторитет, но часто делает его позицию догматичной и неконструктивной. Перестройку он трактует как очередной подлый обман и особо изощренную уловку режима. В последних книгах станет утверждать, что ее инициировал Запад для собственного усиления. Эта концепция окажется в опасной близости от ряда общих мест коммунистической пропаганды.

В издательстве «Ardis» выходит «Москва — 2042» Владимира Войновича

18 Издательство «Ardis» выпускает роман «Москва – 2042» **Владимира Войновича**, первое крупное произведение писателя в эмиграции. Автор ходившего в самиздате с начала 1960-х гг. и опубликованного в 1969 г. во Франкфурте-на-Майне романа «Необычайные приключения солдата Чонкина» был исключен из СП СССР в 1974 г. Поводом для

Виктор Некрасов

Владимир Буковский

исключения послужили не только нелегальная публикация «Чонкина...», но и участие в сборе подписей под петицией в защиту **Синявского**, **Даниэля** и **Галанскова**, а также открытое письмо протеста против создания ВААП. Сразу же после исключения из СП **Войнович** был принят в члены французского ПЕН-клуба. В 1980 г. эмигрировал в ФРГ. Антиутопия обычно изображает фантасмагорический облик этакого «завершенного» тоталитарного строя. В романе **Войновича** «Москва — 2042» предстают гротескно трансформированные картины т. н. «реального социализма» эпохи **Леонида Ильича**. В них много остроумного, но не слишком много оригинального. Роман интересен несколькими социальными предвидениями и выбором объектов для сатиры. Роман шокирует эмигрантскую среду: среди его персонажей особенно неприязненно изображен Сим Симыч Карнавалов, писатель-эмигрант, в котором все показное — и неумеренный пафос, и аскетизм, и затворничество. Он мечтает вернуться в Россию «на белом коне» — и возвращается. Но **Войнович** дает понять, что его воцарение несет стране еще большие напасти, чем свергнутая диктатура. В вымышленном персонаже русское зарубежье без труда узнает своего великого соотечественника.

Эмигранты и советские писатели впервые собираются вместе

19 В Библиотеке Конгресса в Вашингтоне в рамках международной писательской конференции проходит заседание, посвященное «русской и советской, несоветской и нерусской литературе». Впервые за круглым столом — эмигранты и гости из СССР: **Андрей Битов**, **Иосиф Бродский**, **Томас Венцлова**, **Андрей Синявский**, **Олег Чухонцев**, **Ефим Эткинд** и др.

Персональная выставка Ильи Кабакова

20 В Париже в Центре Жоржа Помпиду проходит персональная выставка **Ильи Кабакова**. В 1970-х гг. **Кабаков** был признанным лидером московского концептуализма, хотя и не стремился принимать участие в диссидентских акциях нонконформистов. Он успешно занимался книжной и журнальной графикой, был членом МОСХа, с 1960-х гг. выставлялся за границей и в СССР. В московских богемных кругах 1970-х — начала 1980-х гг. **Кабаков** был известен как автор альбомов (истории разных персонажей в картинках с подписями), концептуальной графики. На Западе были известны и его картины, и ассамбляжи — абсурдные истории вокруг бытовых предметов. **Кабаков** сопровождает свои альбомы и инсталляции замечательными текстами, которые позволяют говорить о нем как о выдающемся писателе и критике. Часть этих статей была опубликована в журнале «А — Я». Первую персональную выставку **Кабакову** организовала в своей галерее **Дина Верни** (Париж, 1985 г.). Начиная с этого времени **Кабаков** становится на Западе современным русским художником № 1. Во второй половине 1980-х гг. он переезжает на Запад, отказываясь, в отличие от эмигрантов второй и третьей волны, делать выставки в СССР. Славу **Кабакову** приносят его тотальные инсталляции: огромные композиции из предметов, макетов, рисунков и живописи, повествующие о коллективном советском бессознательном как пространстве ужаса.

В лондонском издательстве «OPI» выходит «Аквариум» Виктора Суворова в русском переводе

21 Книжка подписана псевдонимом «Виктор Суворов». Подлинное имя автора — **Владимир Резун**. Профессия, долгое время бывшая основной, — советский военный разведчик. В 1978 г. **Резун** стал перебежчиком, через некоторое время — литератором, автором скандально известных квазидокументальных повествований и не менее скандальных исторических версий. Книги перебежчиков, описывающие советские спецслужбы изнутри, стали появляться еще до войны («ЧК за работой» **Георгия Агабекова**, вышедшая в Берлине в 1931 г. и др.). Целый ряд публикаций о советском шпионаже на Западе вышел и в 1970-е — 1980-е гг., как, например, знаменитый «Охот-ник вверх ногами», выпущенный «Посевом» с предисловием **Александра Зиновьева** — мемуары **Кирилла Хенкина** о **Рудольфе Абеле**. Советские шпионы к концу 1980-х гг. станут даже героями высоколобой

Владимир Войнович

Илья Кабаков

литературы. В 1991 г. **Иосиф Бродский** напишет одно из лучших своих эссе «Collector's Item», посвященное судьбе **Кима Филби**. Но в 1980-х гг. казалось, что литературные возможности демонизации всемогущего КГБ исчерпаны. Именно в этот момент появляется «Аквариум», где читателю открывается загадочный и ужасный мир ГРУ – Главного разведывательного управления. Литературный рецепт приготовления книги прост и эффективен: ряд преувеличений и леденящих душу подробностей (вроде сцены казни предателя, сожженного заживо) перемежаются весьма реалистическими сценами «шпионских будней» – вербовки агентов, слежки и т. д. Литература властно формирует популярный образ спецслужб: сколько бы советские специалисты ни клеймили «Аквариум» как туфту и клюкву, мир военной разведки 1970-х – 1980-х гг. моделируется захваченным «конспирологией» массовым сознанием через призму суворовского письма.

декабрь

В Вашингтоне впервые обнародован «Антиформалистический раек» Дмитрия Шостаковича

22 Написанное в подражание «Райку» **Модеста Мусоргского** (и поэтому получившего в дальнейшем название «Антиформалистический раек») в конце 1940-х гг., это сатирическое произведение **Дмитрия Шостаковича** не имело никакого шанса на исполнение в СССР при жизни автора. Среди персонажей произведения, не названных, но хорошо узнаваемых, – и **Иосиф Сталин**, слушающий свою любимую «Сулико», и **Андрей Жданов**, читающий свои истерические речи. «Раек...» **Шостаковича** был сохранен музыковедом **Леонидом Лебединским**, который лишь в 1987 г. получил возможность тайно передать его через Швейцарию **Мстиславу Ростроповичу**. Организуя премьеру в Вашингтоне, **Ростропович** еще не называет имени хранителя «Антиформалистического райка», опасаясь его преследований в СССР.

В Нью-Йорке выходит книга «В поисках грустного бэби» Василия Аксенова

23 **Василий Аксенов**, один из создателей «молодежной прозы» начала 1960-х гг., стиляга, западник, модник и литературный щеголь «оттепельного» ренессанса, придумавший и прославивший «звездных мальчиков» – романтиков и стихийных индивидуалистов. Публиковался в журнале «Юность» с 1961 г. В 1965 г. был принят в СП СССР; с 1977 – 1978 гг. публиковал свои произведения в самиздате и за рубежом. В 1979 г. после истории с альманахом «Метрополь» заявил о выходе из СП и в 1980 г. эмигрировал в США. В издательстве «Ardis» вышли его лучшие произведения – «Остров Крым» (1979) и «Ожог» (1980). **Аксенов** – «западник» не только по манере виртуозного, густого и пряного, с элементами литературной игры, приправленного иронией и пародийностью «постджойсовского» письма, но и по творческому поведению. Его кредо – не «страдать», как завещала русская литература, а писать. Его книги выходят методично и являются, так сказать, «доброкачественным продуктом». Профессиональное «как» в них явно превалирует над «что». В перестройку «легализация» **Аксенова** в СССР выглядит курьезно. Фрагменты книги «В поисках грустного бэби» вскоре напечатает журнал «Крокодил», и это едва ли не первая советская публикация прозы эмиграции третьей волны. Журнал преподаст эти фрагменты как образчик «низкопоклонства» автора перед «новыми хозяевами». Сведущий читатель поймет, что перед ним – тенденциозный перевод с английского, игнорирующий присущие **Аксенову** иронию и самоиронию. Между тем, вполне «проходная» для **Аксенова** книга «В поисках грустного бэби» подернута флером разочарования в «американском мифе», так много значившем для его поколения. Скепсис по отношению к перестройке быстро пройдет. Писатель будет часто и охотно посещать СССР, а затем – Россию.

Комментарии к сообщениям
Екатерина Андреева (20), Любовь Аркус (1, 2, 6, 7, 12, 16, 19), Аркадий Блюмбаум (10), Олег Ковалов (4, 13 – 15, 18, 23), Юрий Красавин (11, 22), Павел Кузнецов (3, 8, 9, 17, 21), Ольга Манулкина (5)

Виктор Суворов

Дмитрий Шостакович

Василий Аксенов

резюме

Характерной особенностью 1987 г. является то, что эмигрантская печать начинает так или иначе реагировать на процессы «ускорения» и перестройки в Советском Союзе. Отклики крайне разноречивы, но всем уже очевидно — происходящие изменения настолько существенны, что не замечать их больше нельзя. Наиболее оперативно на эти события реагируют такие журналы, как «Синтаксис» и «Страна и мир» (редактор **Кронид Любарский**). «Синтаксис» в течение года публикует ряд материалов как эмигрантов, так и авторов из метрополии, где горбачевские реформы описываются с несомненной симпатией. В реформах нового руководства журнал видит реализацию многих идей диссидентского движения — **Александра Есенина-Вольпина** («Гласность»), **Андрея Сахарова**, **Александра Солженицына** (многое из «Письма вождям»), **Юрия Орлова** (закон о печати и информации), **Валентина Турчина**, **Роя Медведева** (внутрипартийная демократия, объективное освещение истории КПСС), **Льва Тимофеева** (экономика). Произошедшие за два года изменения рассматриваются как «колоссальные», и задается главный для эмиграции вопрос: «означает ли поддержка горбачевских реформ примирение с коммунистической идеологией?». Именно по этой проблеме начинается еще один раскол в русском зарубежье: если одни его представители видят в перестройке обнадеживающие тенденции, то другие (в первую очередь **Владимир Максимов**, **Александр Зиновьев**, **Владимир Буковский**) по-прежнему воспринимают ее как очередной коммунистический блеф и обман западной общественности. «Континент» № 51 печатает программную статью **Зиновьева** «С чего начать? Обращение к третьей русской эмиграции», по стилю весьма напоминающую ленинскую «Что делать?». Перестройка рассматривается здесь как хитроумный способ уничтожения всех форм оппозиции в СССР с помощью использования диссидентских лозунгов, включения их в свой демагогический арсенал для создания очередной «потемкинской деревни» либерализма и демократии.

Даже «Посев» и «Грани» — органы другого крыла непримиримой оппозиции (НТС) — не столь категоричны, как «Континент». Таким образом, если одна часть русской диаспоры приветствует использование в перестройке идей и принципов диссидентского движения («Синтаксис» № 19 впервые в истории эмиграции всерьез рекламирует советскую газету «Московские новости» — поступок, за который легко можно было получить несмываемое клеймо «агентов КГБ»), то другая — видит в этом использовании возмутительный плагиат. «Непримиримые» особо возмущены тем обстоятельством, что главными «прорабами перестройки» являются вчерашние гонители **Сахарова**, **Солженицына** и других писателей-диссидентов — официальные советские писатели, экономисты, историки.

Очевидно, что горбачевские реформы постепенно выбивают у непримиримой эмигрантской оппозиции почву из-под ног. Внимание западной прессы и общественности все больше обращается в сторону событий, происходящих в Советском Союзе. Журналы и газеты метрополии становятся не менее интересными, чем периодика диаспоры, мнения очевидцев и участников событий в СССР — более ценными, нежели мнения ревностных наблюдателей и экспертов за рубежом.

Павел КУЗНЕЦОВ

мировое кино

январь, 14

Умер Дуглас Сирк

1 В Лугано (Швейцария) умер американский кинорежиссер **Дуглас Сирк** (род. в 1900 г.). Датчанин, ученик **Эрвина Панофского**, постановщик гитлеровской UFA, эмигрировавший в США в 1937 г., **Сирк** считался режиссером второго ряда, мастером барочных, экзальтированных, «пламенеющих» мелодрам (*Написано на ветре*, 1957; *Имитация жизни*, 1959). В начале 1970-х гг. его «реабилитировала» британская критика, а **Райнер Вернер Фассбиндер** создал культ **Сирка**, чьи фильмы ныне считаются образцом сознательно кичевой мелодрамы, безжалостно критичной к современному обществу.

январь, 27

Умер Норман Мак-Ларен

2 В Монреале умер **Норман Мак-Ларен** (род. в 1914 г.) – выдающийся канадский режиссер-экспериментатор. Своей «рукотворностью» (покадровое изображение он порой просто процарапывал иглой на пленке) его ленты противостояли коммерческой анимации. Но **Мак-Ларен** – не только некий «инженер анимации» (тем более, что многие приписываемые ему новации вроде «рисованного звука» ранее опробованы в кино, в том числе и российскими мастерами). Он действительно был «первым» – но на ином поле. Конвейерному производству анимации этот индивидуалист, одиночка и рыцарь «чистых форм» последовательно и радикально противопоставил спонтанный жест и трепет живой руки художника. Фильмы **Мак-Ларена** разнообразны по стилю, технике и содержанию: *Соседи* (1952, премия «Оскар») – пацифистская притча о нетерпимости, *Дрозд* (1958) – фантазия на тему народной песенки, *Па-де-де* (1965) – поэма о балете и др. Наиболее значительным достижением **Мак-Ларена** является воскрешение принципов «беспредметного» кинематографа, возникшего в Германии 1920-х гг. Красочные звуко-зрительные импровизации **Мак-Ларена** сродни «цветомузыке» **Кандинского** и тому «супрематическому кинематографу», о котором мечтал **Малевич**. Наиболее совершенно и эмоционально принципы поэтики **Мак-Ларена** отразились в его фильме *Пустота* (1954). За полвека работы **Мак-Ларен** снял свыше сорока фильмов и создал собственную школу мультипликации, давшую мировому кинематографу таких художников как **Джордж Даннинг**, автор *Желтой подводной лодки* (1968), и **Кэролайн Лив**, художник-постановщик *Улицы* (1976).

январь, 31

Умер Ив Аллегре

3 В Париже скончался режиссер **Ив Аллегре** (род. в 1907 г.), племянник писателя **Андре Жида** и первый муж **Симоны Синьоре**, сделавший из нее звезду. Троцкист и сюрреалист в юности, в своих лучших фильмах (*Деде из Антверпена*, 1948; *Такой красивый маленький пляж*, 1949) он выступил наследником «поэтического реализма», романтический трагизм которого обратился в послевоенные годы в безнадежный пессимизм.

Дерек Джармен завершает «Последний взгляд на Англию»

4 Отношения **Дерека Джармена** и с классикой, и с авангардом всегда были равно проблематичны. Он радикал и в искусстве, и в сфере нравов, и, конечно, в политике – борется с гомофобией цензуры, тэтчеровского правительства, католической церкви. Многие его фильмы – и *Караваджо*, и *Буря*, и *Ангельская беседа* – своего рода акции, облеченные в избыточную и провоцирующую художественную форму, на грани театрализованного барокко и порно-кича. Особое место в творчестве **Джармена** занимает *Последний взгляд на Англию* (др. название – *На Англию прощальный взгляд*) – вторая часть трилогии, начатой *Юбилеем* и завершенной *Садом*. Тема – упадок Альбиона, от которого остались лишь фрагменты былого величия, перемешанные в параноидальной эклектике фигур и образов. Режиссер, только-только завоевавший коммерческий успех, вновь отказывается от линейной сюжетики, возвращается к формуле транс-фильма, или Я-фильма, где калейдоскоп образов нанизан на нить сознания автора – сновидца и поэта. Как и другие

Норман Мак-Ларен

Последний взгляд на Англию Дерека Джармена

«проклятые поэты», **Джармен** был всегда готов к исходу. Как у **Пьера Паоло Пазолини** в 1970-е гг. и у **Райнера Вернера Фассбиндера** в 1980-е гг., в 1990-е гг. у **Джармена** жизнь превратится в «хронику объявленной смерти». Но **Пазолини**, завсегдатай криминальных римских окраин, стал жертвой убийства однажды ночью; **Фассбиндер** медленно, но верно умерщвлял себя нечеловеческими нагрузками и наркотиками; **Джармен** мучительно умирает от СПИДа.

февраль, 1

Умер Алессандро Блазетти

5 В Риме скончался один из итальянских патриархов кино **Алессандро Блазетти** (род. в 1900 г.). На фоне титанов итальянского кино **Блазетти** – фигура довольно скромная, режиссер «потока», много лет снимавший разнообразные по жанрам вполне проходные фильмы. В историю кино, однако, прочно вошла его комедия о буднях так называемых «простых» итальянцев *Четыре шага в облаках* (1942). Этот фильм был создан еще при фашизме и предвещал рождение неореализма.

февраль, 23

Умер Энди Уорхол

6 В Нью-Йорке от болезни сердца умер **Энди Уорхол** (род. в 1927 г.), лидер поп-арта, прославившийся шелкографиями, темами которых с равным успехом становились как звезды масскульта (**Мэрилин Монро**, **Элизабет Тейлор**, **Джеймс Дин**), так и предметы массового потребления (Coca-Cola, Биг-Мак, томатный суп «Campbell», мыло). Его первые эксперименты в кино относятся к началу 1960-х гг. Многочасовые фильмы **Уорхола**, снятые с одной точки (*Сон*, 1963; *Еда*, 1963; *Шлюха*, 1964; *Эмпайр*, 1964 и др.) – относятся к числу наиболее радикальных экспериментов в области киноязыка. Выдающееся достижение **Уорхола** в кино – *Девушки из Челси* (1966), единственный фильм, демонстрировавшийся в обычных кинотеатрах, несмотря на то, что его действие параллельно развивается на двух независимых друг от друга экранах. Советская пресса ославила фильм как «порнографический» (где, когда и кто из отечественных критиков мог видеть это изысканное зрелище?). Однако *Девушки из Челси* – это философская картина об ускользающей грани между Игрой и Жизнью, Божественным промыслом и Волей художника. К сожалению, вклад **Уорхола** в режиссуру недооценен. Вероятно, он попросту остался пленником своего экстравагантного «имиджа», помешавшего художнику утвердиться в новом качестве. С 1976 г. **Уорхол** прекратил свою кинодеятельность.

март, 3

Победа Леоса Каракса на Берлинском МКФ

7 На МКФ в Западном Берлине впервые вручают премию им. Альфреда Бауэра «за открытие новых путей в киноискусстве». Премия достается 25-летнему французскому режиссеру **Леосу Караксу** за фильм *Дурная кровь*. Фильм **Каракса** – знак возрождения былой славы французского кино и манифест «новой новой волны». Правительственные реформы, направленные на развитие французского кино и сдерживание экспансии кино американского, удались – чему воздают должное на престижном европейском фестивале. Экспериментальный фильм **Каракса**, ориентированный на молодежную и «авангардистскую» аудитории, и впрямь полемичен по отношению к повествовательным и смысловым структурам американского кино. Эта медитативная кинопоэма о неприкаянной молодежи очень национальна: она напоминает о том, что Франция – родина радикальных направлений в искусстве.

март, 30

Главные «Оскары» получает «Взвод» Оливера Стоуна

8 Все главные «Оскары» достаются *Взводу* **Оливера Стоуна**. Чествования *Взвода* – эпохальное событие не столько для кино, сколько для американского общества. Фильмы о вьетнамской войне, как незаживающей национальной ране, появлялись и раньше (*Возвращение домой*, 1978; *Апокалипсис наших дней*, 1979; *Волосы*, 1979), но для американского зрителя «кровоточащая» тема была как бы «закрыта» фильмом *Охотник на оленей* (1978). *Взвод*, построенный в форме солдатского дневника, – жест гражданского мужества и фильм-очищение. Акцент здесь сделан не на рефлексиях и нравственных мучениях

Энди Уорхол

Взвод Оливера Стоуна

американца, вернувшегося с войны, а на тех страданиях, которые принесла вьетнамскому народу армия США, и это – безусловный прорыв в разработке «вьетнамской» темы. *Взвод*, обрамленный *Сальвадором* (1985) и *Уолл-стрит* (1987), выглядит главой бесконечной киносаги, которую пишет **Стоун**. Его творчество в совокупности – летопись американской трагедии, последовательного разочарования во всех национальных идеалах, от антикоммунизма (*Сальвадор*) и патриотизма (*Рожденный 4 июля*, 1989) до «революции цветов» (*Дорз*, 1990) и института президентства (*Никсон*, 1995).

март, 30

Премьера «Воспитания Аризоны». Братья Коэны, Этан и Джоэл, из «многообещающих дебютантов» превращаются в «наиболее перспективных авторов»

9 Премьера в Нью-Йорке *Воспитания Аризоны*, второго фильма братьев **Коэнов**, сигнализирует о появлении мастеров-виртуозов и искусных стилизаторов, которые окажутся центральными персонажами кинематографа 1990-х гг. **Коэны** принадлежат к новейшей формации американских интеллектуалов, с малых лет воспринявших голливудскую мифологию как свою собственную. Их дуэт подобен саморегулирующейся экосистеме, и такая же органичная согласованность отличает распределение между ними профессиональных функций (**Джоэл Коэн** обычно фигурирует в титрах как режиссер, а **Этан Коэн** как продюсер). Первая же их картина *Просто кровь* (1984) – стилизованная криминальная драма – вошла в арсенал культовой классики. *Воспитание Аризоны* – картина о молодой бездетной паре, которая похищает ребенка, – тоже стилизация, только жанра «сумасшедшей комедии» 1930-х – 1940-х гг. В дальнейшем **Коэны** преуспеют как в области комедийной эксцентрики (*Бартон Финк*, 1991; *И. о. Хадсакера*, 1994; *Большой Лебовски*, 1998), так и криминальной трагикомедии (*Фарго*, 1995; *Человек, которого там не было*, 2001). **Коэны** – формалисты и эстеты, классицисты и декаденты Голливуда, позволяющие себе иронию по отношению к его «святая святых» – жанру. Это создает для них проблемы с аудиторией большого коммерческого кино. И, однако, начиная с *Воспитания Аризоны*, прокатом их фильмов в США занимается «XX Century Fox».

март

Вручается премия «Сезар»

10 «Сезары» за лучший фильм и лучшую режиссуру, присужденные *Терезе* минималиста **Алена Кавалье**, подтверждают неслучайность победы **Мориса Пиала** в Канне. Янсенистская эстетика и католическая мистика оказываются актуальными в час «новой новой волны». «Сезар» **Даниэлю Отею**, снимавшемуся ранее преимущественно в комедиях, за лучшую мужскую роль в *Жане де Флоретт* **Клода Берри** делает звездой обладателя самых грустных глаз в европейском кинематографе – будущего трагического героя **Андре Тешине** и **Клода Соте**.

март

Европейская премьера «Крика свободы». Первая заметная роль Дензела Вашингтона

11 Замеченный в роли активиста борьбы против апартеида в *Крике свободы* **Ричарда Аттенборо**, **Дензел Вашингтон** наследует великим чернокожим актерам **Сиднею Пуатье** и **Гарри Белафонте**. Как и они, он воплощает достоинство черной расы, выводя цветных актеров из гетто характерных и латентно-расистских ролей, придавая им трагическое величие и отказываясь от ролей негодяев. Поэтому он станет идеальным актером и для **Спайка Ли** (*Блюз лучшей жизни*, 1990; *Малькольм X*, 1992), и для голливудского кинематографа политкорректности (*Филадельфия* **Джонатана Демми**, 1993).

апрель, 12

Умер Жорж Франжю

12 Умер кинорежиссер **Жорж Франжю** (род. в 1912 г.). Основатель – вместе с **Анри Ланглуа** – Французской Синематеки (1936), лидер французской документальной школы 1950-х гг., он дебютировал в игровом кино одновременно с режиссерами «новой волны», предшественником которой его принято считать. Его документальные фильмы – часто протестующие против насилия (*Кровь животных*, 1949) – сочетали, в соответствии с традициями сюрреализма, жестокость и нежность. Игровые – были объяснением в любви к «подлым» жанрам (*Жюдекс*, 1964) или манифестом индивидуальной свободы (*Головой о стену*, 1959).

Воспитание Аризоны братьев Коэнов

Джоэл и Этан Коэны

апрель

Питер Гринуэй завершает работу над фильмом «Живот архитектора»

13 Фильм *Живот архитектора* закрепляет роль **Питера Гринуэя** как культовой (в том числе и в России с опозданием всего в два-три года) фигуры интеллектульного постмодернизма 1980-х гг. Главные темы британского режиссера – секс и смерть – принадлежат к разряду вечных. Его культурные интересы уходят корнями в эпоху барокко. Однако **Гринуэй** помещает их в современный контекст приближающегося конца века. Он составляет бесчисленные каталоги, описи, замыкает своих героев в придуманные цивилизацией системы – только для того, чтобы не восторжествовала ненавистная **Гринуэю** иррациональность. Само по себе искусство способно спровоцировать смерть и становится опасным для жизни: архитектор, как и большинство других мужчин-героев **Гринуэя** (а мужчины в его мире несут цивилизаторскую миссию), погибает. **Гринуэй**, не приемлющий ползучего реализма, считает кино тотальной фантазийной художественной формой, о которой мечтал **Вагнер**. Формой, пришедшей на смену великим художественным движениям прошлого, каждое из которых просуществовало около ста лет. Но и кино пережило свое столетие, и именно ему выпало подвести итог двум тысячелетиям имиджмейкерства в Европе. В дальнейшем фильмы **Гринуэя**, а также его теоретические резюме будут все более агрессивными. Но время его быстро пройдет: после фильмов *Повар, вор, его жена и ее любовник* (1989) и *Дитя Макона* (1993) режиссер перестанет быть интеллектуальным кумиром, а его художественный метод будет выглядеть чересчур дидактичным.

апрель

Стенли Кубрик завершает работу над фильмом «Цельнометаллическая оболочка»

14 После семилетнего перерыва **Стенли Кубрик** выпускает на экраны военную драму *Цельнометаллическая оболочка* (др. название – *Цельнометаллический жилет*). Каждый новый фильм **Кубрика** всегда был сделан в новом жанре и становился эталонным этого жанра образцом. В *Оболочке...* **Кубрик** вернулся к военному жанру, уйдя от безусловного пацифизма своих *Путей славы* (1957) и вступив в спор со всеми существующими трактовками «вьетнамской» темы. Вьетнамский ад оказывается для героя фильма, юноши-пацифиста, прошедшего школу унижений в «учебке» и работающего военным журналистом, не исторической трагедией, а испытанием его собственного индивидуализма. Войну здесь можно сравнить с коридором времени из фильма *2001: Космическая Одиссея* (1968). Пройдя его, космонавт не становился хуже или лучше: под музыку из «Так говорил Заратустра» он получал некое знание, выводящее его за пределы человеческого. Несмотря на то, что изображение войны в новом фильме **Кубрика** по жестокости подчас превосходит виденное нами в мировом кинематографе, нравственный приговор **Кубрик** как бы выносит за скобки, не считая нужным возвращаться к тому, что многажды было сказано и само собой разумеется. В *Цельнометаллической оболочке* **Кубрик** смотрит на войну глазами своего героя: теперь это опыт, расширяющий границы знания о том, на что способен человек.

май, 14

Умерла Рита Хэйуорт

15 В Нью-Йорке умерла актриса **Рита Хэйуорт** (род. в 1918 г.). Ее лицо с журнальных обложек украшало блиндажи Второй мировой и корейской войн, а фотография в вечернем платье – атомную бомбу, взорванную над атоллом Бикини. Танцовщица с 12 лет, партнерша **Фреда Астера** и **Джина Келли**, она вошла в историю как образцовая вамп «черного фильма» (*Леди из Шанхая*, 1948). Мини-«стриптиз» в *Гильде* **Чарльза Видора** (1946), где она всего лишь стягивает перчатки, – и поныне почти непристоен. Ее частная жизнь слишком похожа на историю из глянцевого журнала, а трагедия – слишком мифологична, чтобы быть настоящей: бесконечные браки, алкоголь, наркотики, болезнь Альцгеймера, смерть.

май

Премьера фильма «Уши торчком».

16 **Стивен Фрирз** выпускает фильм *Уши торчком*. Через полгода, в октябре, выходит его следующий фильм – *Сэмми и Рози ложатся в постель*. Выход на экраны сразу двух фильмов **Фрирза** придает новому социальному реализму, ранее представленному едва ли не одним **Кеном Лоучем**, статус визитной карточки британского кино. Тем самым восполняется

Живот архитектора Питера Гринуэя

Цельнометаллическая оболочка Стэнли Кубрика

Новое социальное кино

вопиющий дефицит реалистического кино «о простых людях», особенно ощутимый в эпоху постмодернизма. Британский социальный реализм – детище BBC, на котором начинали свою карьеру его лидеры, и социальной политики **Маргарет Тэтчер**, вызвавшей жестокое социальное расслоение, расовые бунты, всплеск интереса к «прозе жизни». Ироничность **Фрирза** компенсирует троцкистский пафос **Лоуча**, но их роднят чувство трагического в повседневном, выпуклая, почти гиперреалистическая фактура и умение привлечь зрительское внимание к самым обыденным, часто – маргинальным персонажам. В ноябре состоится премьера *Надежды и славы* **Джона Бурмена**, где мастер притчевого кинематографа воскресит детские воспоминания о бомбежках Англии. А в 1988 г. в ряды «социальной школы» встанет **Майк Ли** с *Большими надеждами*. Время бесчисленных эпигонов еще впереди.

май, 19

40-летие Каннского фестиваля: фиеста и скандал

17 40-летие Канна – первый в бесконечной череде юбилеев конца века (40-летие «Cahiers du Cinema», 50-летие фестиваля, 100-летие кино), каждый из которых будет своего рода сеансом массового самогипноза. Чем громче и обоснованнее разговоры о кризисе (если не о смерти) кино, тем оживленнее фестивальная фиеста. Церемония награждения транслируется по главным телеканалам США и Европы, благодаря чему весь мир (кроме СССР)становится свидетелем беспрецедентного финального скандала. Узнав, что Золотая Пальмовая ветвь досталась фильму **Мориса Пиала** *Под солнцем Сатаны*, зал взрывается возмущенным улюлюканьем. **Пиала** не остается в долгу: крикнув «Вы меня не любите, ну и что! Я вас тоже не люблю», он адресует залу оскорбительный жест. Приз фильму **Пиала** высокомерно трактуют как юбилейный подарок «деградировавшему» французскому кинематографу, который не побеждал в Канне с 1966 г. (*Мужчина и женщина* **Клода Лелюша**). Русское присутствие в Канне – *Покаяние* **Тенгиза Абуладзе**, братья **Михалковы** как авторы западных картин (итальянские *Очи черные* и американские *Застенчивые люди*) в конкурсе, а также **Элем Климов** в роли члена жюри – неожиданно создает главную интригу фестиваля. Русские не сомневаются в успехе *Покаяния* и, похоже, не желают успеха своим соплеменникам-ренегатам. Однако мнение жюри (присудившее Большой специальный приз *Покаянию*) расходится с мнением кинообщественности и публики, отдавших *Очам черным* **Никиты Михалкова** наибольшее число голосов. Особым юбилейным призом отмечают *Интервью* **Федерико Феллини** в знак признания выдающегося вклада пришедшей в упадок римской студии «Cinecittà» (где было создано большинство фильмов **Феллини**) в мировой кинематограф. Премию технической комиссии на МКФ в Канне получает датская *Эпидемия*. Это – первое появление в фестивальных отчетах имени **Ларса фон Триера**, будущего автора проекта «Догма». Пока это имя еще никому ни о чем не говорит.

май

«Интервью» Федерико Феллини получает юбилейный приз в Канне

18 Фильм *Интервью* всем был бы неплох – он зрелищен, остроумен и занимателен, – если бы не имя его создателя, гения кинематографа, уже приучившего зрителя ожидать от каждой его ленты художественного потрясения. *Интервью* не дает ответа на вопрос, что заставило **Федерико Феллини** встать к кинокамере. Образ режиссера-демиурга средь карнавального коловращения жизни уже был гениально воплощен им в фильме *8 ½*. Воспоминания об Италии времен **Муссолини** в *Амаркорде* были куда пронзительнее. Сетования на засилье телевидения – право, не слишком значительный повод для творчества. Как бы то ни было, фильм *Интервью* был «обречен» на Главный приз Московского фестиваля. Новое руководство Союза кинематографистов ориентировалось на идеалы шестидесятников, чья «песня» была как бы оборвана на полуслове. Одной из самых громких либеральных акций тех лет было награждение на МКФ фильма *8 ½*, и приз ленте *Интервью* был явной попыткой «войти в одну и ту же реку дважды», создать иллюзию повторения легендарных времен.

Ларс фон Триер

Интервью Федерико Феллини

май

Вим Вендерс получает приз за режиссуру в Канне

19 *Небо над Берлином*, получившее в Канне приз за режиссуру, окончательно определяет статус **Вима Вендерса** как главного национального художника Германии (место, вакантное после смерти **Райнера Вернера Фассбиндера**) и как самого молодого классика постклассического и постмодернистского кино Европы. Его ранние фильмы — меланхоличные road movies, бессюжетные вестерны безгеройной эпохи. Темп их неспешен, драматические события решающей роли не играют. **Вендерс** — **Микеланджело Антониони** эпохи постмодерна, он довел до совершенства стиль медлительного передвижения по городам и весям, заторможенных проездов сквозь индустриальные пейзажи, сквозь застывшие, слегка искривленные природные пространства. В то же время гиперреалист **Вендерс** не чуждается сентиментальной сказочности и воспринимает реальность сквозь призму американского кинематографического мифа. *Небо над Берлином* похоже на все предыдущие фильмы **Вендерса**, но здесь есть гениальное открытие: это ангелы, свободно парящие над берлинской Стеной. Предчувствие близкой Благой Вести, столь смело высказанное режиссером, сообщает фильму пассионарную энергию и злободневность. С тех пор **Вендерс** назначен судьбой политиком, профессором, академиком, миссионером, главой Евроакадемии и ответственным за европейское кинематографическое единство. *Небо над Берлином* останется если не лучшим, то главным фильмом в его жизни.

Тимоти Далтон играет Джеймса Бонда

20 В *Живых огнях* **Джона Глена** публике представлен очередной, четвертый Джеймс Бонд — **Тимоти Далтон**. Бонд — такой же символ британской культуры, как Стратфордский театр или «Битлз». Не удивительно поэтому, что на его роль был приглашен характерный актер шекспировского репертуара и исполнитель роли Рочестера в телевизионной *Джейн Эйр* (1970). Его подвижное породистое лицо, аристократизм и — необычная по сравнению с ироничными предшественниками — серьезность делают его лучшим Бондом после **Шона Коннери**.

Премьера фильма «Кровавый спорт». Жан-Клод Ван Дамм — супермен категории B

21 Обращающий на себя внимание фильмом *Кровавый спорт* и какое-то время претендующий на роль нового супермена, **Жан-Клод Ван Дамм** без устали будет повторять, что стремится к драматическим ролям. Тем не менее, бледное присутствие звезды в высокобюджетных actions (*Универсальный солдат*, 1992; *Трудная мишень*, 1993) лишь подтвердит его статус звезды B-movie. Однако весьма возможно, через тридцать лет синефилы будут восхищаться им так же, как восхищаются сейчас героями итальянских пеплумов 1960-х гг.

Премьера фильма «Знакомство вслепую». Дебют Брюса Уиллиса

22 Кажется невероятным, но факт: будущий «крепкий орешек», один из главных суперменов 1990-х гг. **Брюс Уиллис** дебютирует ролью клерка, на голову которого обрушиваются тридцать три несчастья. Это непритязательная комедия **Блейка Эдвардса** *Знакомство вслепую*, посвященная теме злоупотребления алкоголем. Да и в последующем творчестве **Уиллиса** чистый жанр будет чередоваться со вполне авторскими фильмами **Квентина Тарантино**, **Элана Рудольфа**, **Роберта Бентона**: невозможно представить себе такую многогранность в творчестве **Арнольда Шварценеггера** или **Сильвестра Сталлоне**. Обаяние **Уиллиса** — в его внешней негероической обыденности, ироничном отношении и к своим персонажам, и к жанру в целом.

июнь, 22

Умер Фред Астер

23 В Лос-Анджелесе умер актер, танцор, певец и хореограф **Фред Астер** (род. в 1899 г.). После его первых проб в Голливуде вердикт нанимателей был малоутешителен: «к игре не способен, бесцветен, может немного танцевать». Став известным танцором, в 1933 г. **Астер** дебютировал в фильме *Танцующая леди*, где сыграл самого себя. В том же году возникла одна из самых легендарных танцевальных пар — **Астер** и **Джинджер Роджерс**. **Астер** стал символом голливудского мюзикла, Королем Танца, полноправным соавтором не только множества фильмов, но и самого жанра. Он перевел на язык танца — вместе

Небо над Берлином Вима Вендерса

Жан-Клод Ван Дамм

со своей партнершей – все нюансы любовной игры, превратил танец из орнаментального украшения сюжета в полноценную драматургическую фигуру. Не обладая эффектной внешностью, этот виртуоз и прирожденный комик сумел стать в мировом кинематографе одним из самых обаятельных героев-любовников, наделив это статичное амплуа живой иронией и неуловимой печалью. Если дуэты с его участием были, как правило, лиричны, то обязательные в каждом фильме соло по своей изощренности и запредельной фантазии вплотную приближались к сюрреалистическому бурлеску (танец на потолке в *Королевской свадьбе* (1951) или коррида без быка в *Забавном лице*, 1957).

июль, 17

Премьера фильма «Робокоп». Пол Верхувен покоряет Голливуд

24 После «пробного шара» *Плоть плюс кровь* (1985) перебравшийся в Голливуд **Пол Верхувен**, лидер голландского авторского кино, должен был закрепить свой статус на поле популярного жанра фантастического комикса. Он выигрывает: его новый фильм *Робокоп* приобретет репутацию культового, породит два сиквела, а режиссер получит почти неограниченные постановочные возможности. Случай **Верхувена** уникален в истории взаимоотношений Голливуда с европейскими режиссерами. На первый взгляд, он вроде бы, как и подавляющее большинство европейцев, наступил на горло собственной песне. Однако скорее не Голливуд использовал его, а он использовал технические возможности Голливуда. На основе типично голливудской истории о смертельно раненном полицейском, превращенном в идеального робота, **Верхувен** возвращается к излюбленным темам потери и поисков собственной идентичности, человеческого одиночества и невозможности любви. Эта «двойственность» будет отличать и последующие фильмы режиссера.

август, 1

Умерла Пола Негри

25 В Сан-Антонио (США) в возрасте 92 лет умерла легендарная **Пола Негри** (род. в 1885 г.), одна из ярчайших звезд эпохи немого кино. Родилась в Польше, училась балетному и драматическому искусству в России, начинала театральную карьеру в Варшаве. В 1914 г. дебютировала в кино, в 1917 г. по приглашению известного режиссера **Макса Рейнхардта** переехала в Германию. Участие в ряде популярных комедий **Эрнста Любича** проложило ей путь в Голливуд, на самые его вершины. В галерее голливудских див она заняла особое место, поражая воображение зрителей эксцентричностью своих героинь, их грубоватой чувственностью и витальной энергией. Как и многие звезды немого кино, она смутно различала границу, отделяющую ее экранную жизнь от частной, – здесь тоже полыхал страстей пожар, то и дело возникали многочисленные публичные скандалы – вражда с королевой Голливуда **Глорией Свенсон**, роман с **Рудольфом Валентино**, краткая помолвка с **Чарли Чаплином**, браки с титулованными и коронованными особами. Охлаждение зрителя, вызванное некоторой однообразностью эскапад и экранного образа звезды, совпало с приходом звука: как и другие кумиры «великого немого», **Негри** осталась не у дел и, скрыв еврейское происхождение, вернулась в нацистскую Германию. Там, по слухам, ей покровительствовал сам **Гитлер** – но, возможно, это всего лишь одна из легенд, какими полна биография **Негри**. Вернувшись в Соединенные Штаты, она еще сыграла несколько характерных ролей, но о продолжении карьеры ей думать не приходилось. В 1970 г. она выпустила книгу под названием «Мемуары звезды».

август, 28

Умер Джон Хьюстон

26 В Мидлтауне (США) умер режиссер **Джон Хьюстон** (род. в 1906 г.). Его можно сравнить – по человеческому и художественному масштабу – с **Эрнестом Хэмингуэем**. Кавалерист в армии **Панчо Вильи**, боксер, тореадор, игрок, журналист, художник, он почти не знал эстетических неудач и обладал безупречным кинематографическим «слухом». Благодаря этому **Хьюстон** находил идеальный эквивалент такой некиногеничной прозе, как **Карсон Маккаллерс**, **Малькольм Лаури**, **Джеймс Джойс**. Первым же фильмом *Мальтийский сокол* (1941) он и открыл гений **Хэмфри Богарта**, и дал идеальную

Пол Верхувен

Фред Астер

Пола Негри

формулу «черного жанра». Он первым (*Асфальтовые джунгли*, 1950) и последним (*Неприкаянные*, 1961) снимал **Мэрилин Монро**, только благодаря ему сыгравшую единственную в своей биографии трагическую роль. Он работал во всех жанрах и в любом из них воспевал безумное предприятие, которое наверняка кончится поражением, но – оно и только оно – придает смысл жизни (*Африканская королева*, 1951; *Человек, который хотел быть королем*, 1975) – поэтому его часто называли певцом поражения. Последним таким безнадежным предприятием в творчестве **Хьюстона** стала сама жизнь. В *Умершем* (1987), экранизации «Дублинцев» **Джеймса Джойса**, он совместил стоическую суровость чувств и внешнее великолепие ретро. Званый ужин, где говорят ни о чем, тянется под сенью теней умерших, ночные кладбища при луне окружают особняк, долгий финальный монолог посвящен неминуемости смерти и мужеству перед ее лицом... **Хьюстон** умер за несколько дней до премьеры *Умершего*. Он сумел снять свое великое завещание с той же ясностью, что и свой великий дебют.

сентябрь, 1

«Большой парад» Чена Кайге получает приз в Монреале. Китайское кино начинает лидировать в мировом кинопроцессе

27 Приз жюри, врученный на фестивале в Монреале фильму *Большой парад*, становится международным крещением для **Чена Кайге** и всего нового китайского кино. Год спустя оно получит первые знаки признания в Европе: фильмом-паровозом станет *Красный гаолян* – love story из времен японской оккупации, а поставит его **Чжан Имоу**, бывший оператор **Кайге**. С тех пор «китайские сезоны» станут неотъемлемой принадлежностью жизни международных кинофестивалей и арт-хаусов. *Красный гаолян* выхватит «Золотого Медведя» на престижном (тогда еще Западноберлинском) фестивале прямо из-под носа у *Комиссара* **Александра Аскольдова**, возвестив о близком конце перестроечного «русского сезона». Запрограммированный на короткое дыхание, этот сезон скоро выдохнется. А китайцы продолжат штурмовать труднодоступные вершины. Синеязычное кино станет самым конкурентоспособным в мире после англоязычного. В труднейшем венецианском конкурсе 1991 г. фильм **Имоу** *Зажги красный фонарь*, признанный шедевром живописного символизма, уступит *Урге*... **Никиты Михалкова** (тоже навеянной дальневосточным колоритом). Но всего год спустя **Имоу** представит сделанную в совершенно ином ключе социальную драму *Цзюцзю идет в суд* – и станет обладателем «Золотого льва». А в 1993 г. китайцам достанется наконец и каннская «Пальмовая ветвь»: ее получит **Кайге** за фильм *Прощай, моя наложница*. В нем замкнутая, каноническая поэтика пекинской оперы превращается в универсальный код исторической и человеческой судьбы. Однако в дальнейшем, к концу 1990-х гг., так называемое «пятое поколение» в китайском кино, рассказывающее эзоповым языком, а иногда и более откровенно о драме культурной революции, выдохнется. Точка высшего успеха станет точкой кризиса. Выполнив свою историческую миссию, «пятое поколение» начнет нехотя отступать в область легенд. На смену пятому придет шестое поколение режиссеров (поколение Тяньаньмэнь) – менее пафосных, более пессимистичных и скептичных. В Китае окрепнет цензура, а с другой стороны, кино КНР вступит в коммерческий альянс с кинематографиями Гонконга, Тайваня и эмигрантов.

сентябрь, 6

Луи Маль реабилитирован в Венеции

28 «Золотого льва» Венецианского МКФ получает фильм **Луи Маля** *До свидания, дети*, посвященный повседневной детской жизни в оккупации и попытке спасти еврейских детей в монастырской школе. В 1980-е гг. Франция переживает чуть ли не тотальную ревизию официальной голлистской истории Второй мировой войны: историки покушаются на миф всеобщности Сопротивления, открывают масштаб коллаборационизма и исследуют адаптацию «маленьких людей» к Оккупации. Приходит время вспомнить, что пионером этой ревизии был в 1974 г. именно **Маль** с *Лакомбом Люсьеном*, историей крестьянского парня, пошедшего на работу в гестапо. Фильм обвинили в апологии предательства, хотя правильнее было бы счесть его апологией философского

Джон Хьюстон

До свидания, дети Луи Маля

гуманизма, трагически преждевременного в политизированном обществе. **Маль** надолго уехал работать в США и только вполне заслуженный триумф в Венеции знаменует его интеллектуальную «реабилитацию».

сентябрь, 13

Умер Мервин Ле Рой

29 В Беверли-Хиллз умер режиссер **Мервин Ле Рой** (род. в 1900 г.). Плодовитый **Ле Рой** (за 40 лет своего творчества он снял 80 фильмов) запомнился жесткой социальностью фильмов *Маленький Цезарь* (1930) и *Я – беглый каторжник* (1932). Когда пафос «нового курса» выдохся, для творчества **Ле Роя** стала характерна некая барственная «приятность» (*Маленькие женщины*, 1949). В романтическую мифологию века вошел его *Мост Ватерлоо* с **Вивьен Ли** и **Лоуренсом Оливье** (1940) – один из самых любимых «трофейных» фильмов у советского зрителя.

сентябрь, 23

Умер Боб Фосс

30 В Вашингтоне умер режиссер и хореограф **Боб Фосс** (род. в 1925 г.). Наследник великой эпохи американского мюзикла, **Фосс** дебютировал как танцор в фильмах **Стенли Донена** и **Ричарда Квина** в амплуа застенчивого воздыхателя, а затем стал одним из ведущих хореографов и режиссеров Бродвея. Подобно тому, как **Клинт Иствуд** разрушил и обновил каноны вестерна, **Фосс** совершил революцию в мюзикле, став последним великим мастером этого жанра. Впервые внешний блеск и визуальная изобретательность, достойная **Флоренса Зигфильда**, совместились с трагическим драматургическим материалом: наступление нацизма (*Кабаре*, 1972), борьба со смертью (*Вся эта суета*, др. название – *Весь этот джаз*, 1979). Его немузыкальные фильмы – горькие посвящения жертвам шоу-бизнеса (*Ленни*, 1974; *Звезда 80*, 1983). Сердечный приступ случился у **Фосса** в тот момент, когда он должен был выйти на сцену к зрителям, собравшимся на ретроспективный показ первого фильма режиссера – *Милая Чарити* (1968). Получается, что **Фосс** был одним из тех художников, кто предсказал обстоятельства собственной смерти – так же умирал его альтер эго, герой фильма *Вся эта суета*.

октябрь, 22

Умер Лино Вентура

31 В Сен-Клу (Франция) умер актер **Лино Вентура** (род. в 1919 г.). Тяжелое лицо боксера с медальным профилем, массивная фигура, внушавшая инстинктивное доверие, и благословение **Жана Габена**, с которым он сыграл в своем дебюте (*Не тронь добычу!* **Жака Беккера**, 1954) обрекли его на амплуа усталых полицейских и романтических бандитов с печатью смерти на челе. Но жанровая «прописка» нисколько не скомпрометировала талант **Вентуры**. Одного взгляда его понимающих печальных глаз было достаточно, чтобы придать безыскусному триллеру нежданную глубину и серьезность. Его герой в таких триллерах напоминал школьного учителя литературы, волей случая ставшего гангстером. В криминальном жанре для **Вентуры** сходилось многое: он сыграл и свою метафизическую трагедию (*Второе дыхание* **Жан-Пьера Мельвиля**, 1965), и революционный гротеск (*Трехгрошовая опера* **Вольфганга Штаудте**, 1963), и социальную драму (*Последнее известное место жительства* **Жозе Джованни**, 1970), и азартную комедию (*Зануда* **Эдуарда Молинаро**, 1973). Не менее удачно, чем людей действия, он играл людей внешне мягких, столкнувшихся с беспощадной силой, которая безуспешно пытается их унизить и сломать.

Премьера «Рокового влечения» Эдриана Лайна. Первая заметная роль Гленн Клоуз

32 *Роковое влечение* **Эдриана Лайна** становится манифестом новых американских фобий, нового пуританизма. Случайная связь приводит к локальному Апокалипсису, ставя под угрозу жизнь всех участников возникшего «треугольника». **Гленн Клоуз** в роли худощавой стервы, домогающейся мимолетного любовника, представляет идеальное воплощение карикатурного феминизма. Под которым, с мещанской точки зрения, не кроется ничего, кроме неудовлетворенной похоти. Фильм положит начало достаточно успешной карьере актрисы (маркиза Де Мертей в *Опасных связях* **Стивена Фрирза**, 1987).

Боб Фосс

Лино Вентура

декабрь, 4

Умер Рубен Мамулян

33 В Лос-Анджелесе умер режиссер **Рубен Мамулян** (род. в 1897 г.). Уроженец Грузии и ученик **Евгения Вахтангова**, **Мамулян** до 1923 г. жил в России, после переезда в США ставил спектакли в театре, с 1929 г. начал работать в кино. В его фильмах уже на рубеже 1930-х гг. была преодолена болезнь «литературности» и «театральности», которой страдало раннее звуковое кино, не в меру увлекшееся отныне доступным словом. **Мамулян** напоминал о примате изображения — свободная динамичная камера, продуманная композиция кадра, игра света и тени свидетельствовали о понимании самой природы кинематографа. Он оставил по меньшей мере три шедевра: образцовую версию *Доктора Джекиля и мистера Хайда* (1932), *Королеву Кристину* (1933) и *Бекки Шарп* (1935), где использовал цвет как музыкальные ноты. Визуальные поиски **Мамуляна** не помешали его работе с актерами — в *Джекиле и Хайде...* не меньше, чем изображение, потрясает игра **Фредерика Марша**, в *Королеве Кристине* одну из лучших своих ролей сыграла **Грета Гарбо**. В конце 1950-х гг. **Мамулян** вернулся в театр. Писал пьесы для Бродвея, книги для детей и учебники по драматическому искусству. *Джекиль и Хайд...* **Мамуляна**, созданный в первой трети столетия, и впоследствии будет лучшей экранизацией повести **Роберта Льюиса Стивенсона** и главного мифа новейшей культуры — хотя, казалось бы, главные реинкарнации этого мифа у XX в. впереди.

Премьера фильма «Где дом моего друга?» Аббаса Киаростами. Открытие иранского кино

34 Иран почитается страной, где проживает рекордное количество синефилов: даже чистильщик сапог или парикмахер заговорит с вами о **Александре Довженко** и **Орсоне Уэллсе**. Но почти десять лет Ирана не было на кинокарте мира: казалось, что режим **Хомейни** увел его в глухое средневековье. Тем большей сенсацией становится открытие нового иранского кинематографа, лидером которого признают **Аббаса Киаростами**. В фильме *Где дом моего друга?*, снятом по следам катастрофического землетрясения, заявлены основы его стиля: свободная импровизационная манера, работа с непрофессионалами на грани fiction и репортажа, постоянство мотивов поиска, дороги, встреч.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (23, 25, 33), Олег КОВАЛЮВ (2, 5, 6, 8, 18), Андрей ПЛАХОВ (4, 9, 13, 19, 27), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (1, 3, 7, 8, 10 — 12, 14 — 17, 20 — 22, 24, 26, 28 — 32, 34)

резюме

1987-й — год *Последнего императора* **Бернардо Бертолуччи** и *Неба над Берлином* **Вима Вендерса**. Итальянский и немецкий режиссеры достигают высшей точки в своей карьере, которая потом резко пойдет вниз. Незадолго до смерти создает свой классический фильм *До свидания, дети* **Луи Маль**. В каждой из этих картин прослеживается политическая компонента (ипостаси китайского коммунизма, предвестие объединения Германии, расчеты с антисемитизмом), но во всех преобладают «общечеловеческие ценности», провозглашенные в СССР **Михаилом Горбачевым** и признанные им «выше классовых». Это же касается и награжденного «Оскаром» очередного опуса о вьетнамской войне — *Взвода*, с которым вошел в кинематограф **Оливер Стоун**. Даже наиболее политизированные восточноевропейские диссидентские фильмы (*Дневник для моих любимых* **Марты Месарош**) и первые ласточки расовой политкорректности (*Крик свободы* **Ричарда Аттенборо**) вписываются в новый мировой порядок.

На фестивалях мира побеждает «полочная» *Тема* **Глеба Панфилова** (на Берлинском фестивале даже *Взвод* вынужден опуститься на ступеньку ниже) и чуть не побеждает антитоталитарное *Покаяние* **Тенгиза Абуладзе** (Каннский фестиваль). Но — еще один характерный штрих времени — главным соперником *Покаяния* оказывается не получивший в итоге «Золотую Пальмовую ветвь» фильм *Под солнцем Сатаны* **Мориса Пиала**, а *Очи черные* **Никиты Михалкова**, имеющие самый высокий в Канне рейтинг критики. Парадоксальным образом именно **Михалков**, выступивший оппонентом климовской

Рубен Мамулян на съемках *Доктора Джекиля и мистера Хайда*

Где дом моего друга? Аббаса Киаростами

кинематографической перестройки, снял фильм, который противопоставил классовым — общечеловеческие ценности: любовь, традицию, юмор и сентиментальность в постмодерновой упаковке.
Во Франции входит в число мастеров первого ряда **Леос Каракс** (*Дурная кровь*). Празднующая первые победы политкорректность к числу общечеловеческих относит теперь и легализованную в большом кино гей-тематику: *Уши торчком* **Стивена Фрирза** и *Морис* **Джеймса Айвори** награждаются почетными призами в Канне и Венеции, *Закон желания* **Педро Альмадовара** производит сенсацию в Берлине, *Последний взгляд на Англию* выводит **Дерека Джармена** из числа маргиналов в авангард большого арт-кино.
В то время как Голливуд занят штампованием мелодрам (*Роковое влечение* **Эдриана Лайна**), мистических и фантазийных страшилок (*Робокоп* **Пола Верхувена**, *Сердце Ангела* **Алана Паркера**), в Европе выходит из подполья со своим *Коротким фильмом об убийстве* (начало «Декалога») поляк **Кшиштоф Кесьлевский** — последний великий режиссер-гуманист XX в. Это тоже знак торжества «вечных ценностей».
Постмодернизм остается ведущим стилем европейского кино, а квинтэссенцией этого стиля — фильмы **Питера Гринуэя**. Прирожденный структуралист и атеист, **Гринуэй** во всех своих фильмах вычленяет и тщательно описывает модели цивилизации и культуры, обнаруживая ее злые шутки и тайную связь с первобытными культами, мифологией варварства, религией и натуральной историей. Само искусство британского режиссера оказывается последней обреченной попыткой упорядочить хаос в мире. И европейское, и американское кино, даже в варианте наиболее свободно мыслящих братьев **Коэнов**, буксует в русле отработанных культурных моделей.
Новое дыхание кинематографа приходит с Востока, чего в принципе следовало ожидать — но только не из закрытого коммунистического Китая. Это полная неожиданность для киноманов: в отличие от Японии, Китай никогда ранее не считался великой кинодержавой.
Два лидера нового китайского кино — **Чен Кайге** и **Чжан Имоу** — представляют опыт поколения, пережившего на своем веку ужасы «культурной революции» и выработавшего в борьбе с цензурой метафорический эзопов язык. Хотя они и считают себя оппозиционными власти, добровольным эталоном для них служит, условно говоря, советско-голливудский эпос с жанровыми вкраплениями мелодрамы, фольклора и поэтического кино. Пока российские кинематографисты, отвергнув наследие тоталитаризма, боролись с тенями забытых предков — от **Сергея Эйзенштейна** до **Сергея Бондарчука**, китайцы показали, что гораздо тоньше и глубже усвоили «уроки русского». Они наполнили стиль «народных эпопей» органической мощью и трагизмом пережитого, используя традиции своей национальной культуры. И это — оптимистичный пример выхода из постмодернистского тупика.
Среди заметных премьер этого года: *Доброе утро, Вавилон* **Паоло** и **Витторио Тавиани**, *Эпоха радио* **Вуди Аллена**, *Хроника объявленной смерти* **Франческо Рози**, *Сад камней* **Френсиса Форда Копполы**, *Неприкасаемые* **Брайана Де Пальмы**, *Друг моей подруги* **Эрика Ромера**, *Семья* **Этторе Сколы**, *Августовские киты* **Линдсея Андерсона**, *Морис* **Джеймса Айвори**, *Уолл-стрит* **Оливера Стоуна**, *Маски* **Клода Шаброля**, *Долгой жизни синьоре!* **Эрманно Ольми**, *Сезон чудовищ* **Миклоша Янчо**, *Шут и королева* **Веры Хитиловой**, *Джейн Б. у Агнес В.* **Аньес Варда**.
Уходят из жизни **Фред Астер**, **Рита Хэйуорт**, **Пола Негри**, **Джон Хьюстон**, **Рубен Мамулян**, **Боб Фосс** и **Лино Вентура**.

Андрей ПЛАХОВ

1988

Уличный оркестр. Ленинград

Военнослужащие у афиши *Маленькой Веры*

Арт-рок парад «Асса». Москва, ДК МЭЛЗ

Встреча Генерального секретаря ЦК КПСС Михаила Горбачева с Патриархом всея Руси Пименом в Кремле

Приезд Юрия Любимова на Родину. Москва

Визит Питера Брука в Москву

Рональд и Нэнси Рейганы, Михаил и Раиса Горбачевы Москва

XIX партконференция. Москва

НКАО. Похороны жертв погромов

Вывод войск из Афганистана

Выставка Ильи Глазунова. Москва

Победительница конкурса красоты «Московская красавица» Маша Калинина

Панки

Выступление группы «Звуки Му»

Виктор Цой

Кооперативный рынок. Ленинград

Наперсточники

Ведущий телепрограммы «600 секунд» Александр Невзоров

Массовая демонстрация в Латвии

Дни затмения Александра Сокурова

Валерий Гергиев

Землетрясение в Армении

На съемках фильма *Слуга*

Александр Сокуров, Игорь Безруков, Игорь Алейников, Константин Митенев, Евгений Юфит на международном форуме «Арсенал». Рига

Сергей Параджанов

КИНО

январь, 1

1

На ЦТ — премьера фильма Светланы Дружининой «Гардемарины, вперед!»*. Это начало трилогии о русских мушкетерах, романтических героях кануна дворцовых переворотов. Ей суждено стать последним хитом «старого» советского кино

Гардемарины, вперед!

Как водится, на труд и на подвиги великороссов вдохновил триумф заграницы — незадолго до того прошедшая по ТВ французская *Графиня де Монсоро*, а жанровые заготовки были уж тут как тут. *Гардемарины, вперед!* унаследовали от *Мушкетеров...* не только душку **Михаила Боярского**, пышку **Елену Цыплакову** и ловкого сочинителя французско-нижегородских шлягеров **Юрия Ряшенцева**, но и постановщика фехтования **Владимира Балона**. Режиссер-постановщик **Светлана Дружинина** царице-матушкиным жестом произвела в гвардию и благословила на геройство «Ласковый май» советского телеэкрана, трех молочных недорослей, прославленных подростковым кино, — **Дмитрия Харатьяна** (*Розыгрыш*), **Сергея Жигунова** (*Право любить*) и **Владимира Шевелькова** (*В моей смерти прошу винить Клаву К.*). Страна ищет опоры в старине глубокой России молодой — судьбу с Родиной женит многомудрый знаток пикантных страниц галантного века **Юрий Нагибин**. Страна хочет юности честного зерцала — об руку с гвардией распевают вакхические гимны представленные ко двору чудо-старлетки **Ольга Машная** и **Татьяна Лютаева**. Страна боится потерять альбомный идеал — **Боярский** вкушает аромат батистовых платков и поет «Лонфрен-лонфра-лан-та-ти-та». Фильм станет обязателен для показа по ТВ в праздники, известное узкому кругу слово «гардемарин» войдет в язык на равных с «фазендой», а малютки-медовары превратятся в олицетворение русской доблести и славы задолго до «Он русский, это многое объясняет». Школьные ансамбли вслед за **Харатьяном** заведут «Пусть голову сам за это отдам, рыдать о цене — не по мне, любимая».

Впоследствии, когда мода на инфантильную красоту схлынет, проявится исходная ошибка авторов: внедрять вымышленных хулиганов в реальную дворцовую интригу можно лишь с изрядной долей юмора, который никак не вяжется с там и сям прокламируемыми идеалами государственности и патриотизма.

Денис ГОРЕЛОВ, Ольга ВАСИЛЬЕВА

январь, 6

2

«Холодное лето пятьдесят третьего...»* Александра Прошкина становится одним из самых популярных фильмов ранней перестройки — 41,8 миллионов зрителей и множество премий, призов, наград. Читатели «Советского экрана» назовут «Холодное лето...» лучшим игровым фильмом 1988 г.

С появлением фильма *Холодное лето пятьдесят третьего...* становится ясно, что судьба советских народов в сталинское тридцатилетие будет одной из главных тем киноискусства на ближайший период. Эта Тема есть и первая, и главная причина, по которой фильм оказывается в центре внимания кинематографической общественности, а вскоре и массового зрителя. Вторая особенность *Холодного лета...* состоит в том, что его авторы пытаются воплотить трагедию в приключенческом жанре. Что закономерно вызывает на четвертый год перестройки неоднозначную реакцию современников. На малую поморскую деревушку обрушивают свой разбойничий набег уголовники, выпущенные из мест заключения по приснопамятной бериевской амнистии 1953 г. Вчерашние зэки, отмотавшие свои десятилетние сроки и ныне ссыльнопоселенные по кличке Лузга и Копалыч, дают бандитам отпор и выходят победителями. События картины без существенных пропусков поддаются такому сверхкраткому пересказу. Отдав основное пространство сюжета перипетиям этого малого сражения, кинодраматург **Эдгар Дубровский** и режиссер **Александр Прошкин** тем самым заявляют о своем предпочтении того типа кино, который принято относить к категории «популярного». Авторы, несомненно, рискуют, опираясь на повествовательную конструкцию приключенческого фильма. Да к тому же заморского образца — в ситуациях, расстановке сил, характере развязки распознаваем канон американского вестерна. У критиков, действующих по старой охранительной методе, это автоматически вызывает несогласие. Почему вызывает — впоследствии будет понять трудно. Зерно вестерна еще в прежние времена с успехом проросло на нашей почве в фильмах, почитающихся классическими (*Тринадцать*, 1936; *Никто не хотел умирать*, 1965; *Белое солнце пустыни*, 1969). Но в 1988 г. еще живо предубеждение к вестерну и мало кто понимает, что в этом жанре не больше злокачественной идеологии, чем в пепси-коле или джазе. Один из самых демократических киножанров, он восходит к средневековому уличному моралите с его резким противостоянием добра и зла и к тому же питается фольклорными упованиями на волшебные необоримость и бессмертие добра.

Есть в фильме штрихи, устойчивые во времени и вообще характерные для эпохи, 1953-м г. замыкаемой. Например, тройка местной власти в ее однозначном взаимоотношении с деревенским людом: тройка покрикивает — народ помалкивает. Образ Лиды-немой — удачнейшая находка сценариста. Житейская правда слита в нем с метафорой исторического поведения. Лида — бессловесная «запевала» немотствующего народного хора, где у каждого своя жизнь, своя боль, а у всех вместе многовековой навык безмолвствования,

укрепленный в 1920-е — 1940-е гг. тем печальным обстоятельством, что деревня оказалась в непосредственной близости к ГУЛАГу.

Прошкину удалось достичь того, что в *Холодном лете...* нет ни единой загубленной роли. Персонажи возникают на скрещении вектора памяти и вектора сегодняшнего знания о прошлом. Возможно ли, например, вообразить, чтобы еще десять лет назад пусть маленькое, но все же начальство предстало в образе Фадеича, сыгранного **Владимиром Кашпуром** без окарикатуривания при беспощадном свете знания?! Автоматизм законопослушания — вместо нравственного выбора, прямо-таки башмачкинская страсть к изображениям вождей, вчерашних и завтрашних, — вместо гражданской позиции и полное остолбенение, когда ситуация требует самостоятельных действий. Приглядевшись к лицам и положениям фильма, можно найти ответ на вопрос: чем и как был обеспечен размах сталинско-бериевского палачества? Среди прочего — вот этим многомиллионным фадеичем в форменной фуражке не по размеру.

Слажен исполнительский ансамбль, точно и во многом неожиданно воспроизведена атмосфера времени, и все же душа фильма — два его главных героя, объемно выписанные сценаристом, вдохновенно и достоверно сыгранные **Анатолием Папановым** и **Валерием Приемыховым**.

Альянс с приключенческим жанром, на который решились авторы *Холодного лета...*, что ни говори, оправдывает себя: картину посмотрят миллионы зрителей. И все же закон счастливого конца, заложенный в природе жанра, пусть и осуществленный здесь с отчетливым призвуком печали, деформирует истину. Это тоже приходится признать.

Дело даже не в том, что два человека, измочаленные лагерем и голодной тоской ссылки, вряд ли способны одолеть свору отожравшихся профессиональных бандитов. Мысль авторов, что свобода распахивает в человеке возможности, о которых он сам мог не подозревать, что сильные духом способны творить чудеса и тогда, когда их тела немощны и изнурены, понятна. Но волшебное преображение «доходяг» в доблестных воинов слишком похоже на миф. К сожалению, реальность и холодного 1953 г., и «оттепельного» 1956 г., и много позже не предложила возможностей для таких метаморфоз. Кажется, что подобный миф все же снимает часть вины с палачей: стало быть, не так страшны круги ГУЛАГа, если человек может в одночасье распрямиться и сбросить с души десять убитых ими лет.

Холодное лето пятьдесят третьего...

Впоследствии будет понятно, что линия, предложенная *Холодным летом...*, своевременна и плодотворна. К сожалению, продолжения не последует: близится эпоха кооперативного трэша и нахрапистого отечественного постмодернизма. Российское кино примется взахлеб наверстывать упущенное — зона станет одной из центральных метафор социума, местом действия для кровожадных триллеров и слезливых мелодрам; создатели и правители советского ада — объектами глумливого «постмодернистского» стеба. Продвинутые искусствоведы расценят сие глумление как изживание национальных комплексов и естественную реакцию искусства на вынужденное многолетнее вегетарианство и многочисленные табу.

январь, 7

3

Сергей Бондарчук* встречается с Александром Камшаловым и делится с ним творческими планами

Всеобщая смена идеологических вех и новые настроения в кинематографическом сообществе если и скорректировали личный курс **Сергея Бондарчука**, то не поколебали убеждений.

На собраниях коллегии Госкино, членом которой он является, он выступает резко и жестко. Так, на одном из заседаний в ноябре 1986 г. **Бондарчук**, решительно возражая против выхода авторской версии *Комиссара* в широкий прокат, призывал коллег не «сидеть в кустах», а «высказать свое отношение к происходящему» в советском кино. Верный принципам социалистического реализма, «который еще никто не отменял», и государственного устройства киноиндустрии, он предостерегает от засилья «черного, эстетского, антигуманного, антинародного» кино и от попыток «отделить кинематограф от государства». **Бондарчук** по-прежнему входит в правление «Мосфильма», возглавляет объединение (впоследствии студию) «Время» и кафедру актерского мастерства во ВГИКе, где сам руководит мастерской совместно с **Ириной Скобцевой**.

Развенчание на знаменитом Пятом съезде кинематографистов и сладострастный разгром в прессе *Бориса Годунова* — работы, действительно, не самой удачной — все же не означали для художника катастрофы и полного разрушения его мира именно потому, что его творчество было связано с рухнувшей системой куда менее тесно, чем это представляется его соотечественникам-коллегам в эту пору.

В идеале кинематограф **Бондарчука** должен был стать – как явление, выбивающееся из любого ряда, – прежде всего предметом бурных и, возможно, плодотворных споров. Но не стал. Этому помешало скорое, почти в самом начале карьеры, назначение **Бондарчука** на роль кинематографического генерала. Как истый актер, он вдохновенно вжился в предлагаемый ему системой образ. Образ отстранился от исполнителя, стал отдельным произведением, чуть ли не затмившим его фильмы, и уж по крайней мере, наложившим отпечаток на их восприятие соотечественниками. Образ эдакого сановного барина, обласканного несколькими поколениями властей, начиная со **Сталина**, вхожего запросто в ЦК и, естественно, неприкосновенного для критики. Недаром же единственный разбор *Войны и мира*, содержащий серьезные претензии к фильму, появился в «Новом мире» **Александра Твардовского**. Меж тем при внимательном рассмотрении оказывается, что все фильмы **Бондарчука** на деле идеологически нейтральны и лишены державного пафоса, и даже *Красные колокола* весьма и весьма далеки от канонического официоза. Столь импонировавшее власти социальное происхождение художника «из гущи народной» – в противовес «рефлектирующим интеллигентам» – действительно определило характер его кинематографа, однако его окончательное оформление происходило в эпоху интенсивнейшего разрушения народного монолита. Энергия распада и породила феномен кинематографа **Бондарчука**. Распадаясь, расчленяясь, этот монолит перестал ощущать народную культуру как нечто самодостаточное. Возникла острейшая потребность в целостности на новом уровне, в новой, иной системе культурных координат – и режиссер закономерно обратился к высокой национальной классике. Особенно к тем ее образцам, где наиболее полно запечатлен, зафиксирован миф народного единства.

События перестройки **Бондарчук** воспринял как возможность реализовать несколько самых сокровенных замыслов, ранее для него недостижимых.

Собственные проекты его разнообразны, свои интересы он по-прежнему умеет последовательно отстаивать. На встрече с министром кинематографии **Александром Камшаловым** обсуждается вопрос о приглашении **Бондарчука** на роль Сталина в киноэпопею **Юрия Озерова** *Сталинград* и о необходимости в связи с этим «усилить драматургию» фильма, чтобы актеру было что играть. Две недели спустя в беседе с тем же **Камшаловым** он говорит о необходимости перезаписать *Войну и мир* в системе «Dolby», сделать перевод на английский, немецкий, французский и выпустить картину на кассетах. **Бондарчук** намеревается восстановить негатив *Войны и мира*, который был поврежден во время хранения, подготовить новую редакцию (три серии вместо четырех) и на основе имеющихся материалов сделать трехчастевку о съемках *Войны и мира*. Во время бесед с **Камшаловым** режиссер делится также планами постановки *Битвы за Косово*, прелагает снять современную версию «Фауста» и вновь поднимает вопрос об экранизации «Тараса Бульбы» (которого ему, как до того и **Александру Довженко**, десятилетиями не разрешали ставить, чтобы не оскорбить чувства братского польского народа). **Бондарчук** считает, что этот замысел нужно осуществлять в копродукции с Польшей и Украиной, и хочет заручиться поддержкой члена Политбюро ЦК **Александра Яковлева**. Одновременно начинается работа над многосерийным телефильмом *Тихий Дон*, и Госкино по просьбе **Бондарчука** должно утрясать вопрос об оплате сценария. Тогда же первые сообщения о предстоящем сериале появляются в прессе, которая язвит по поводу желания **Бондарчука** пригласить на главные роли западных звезд, пугает немыслимым по тем временам тринадцатимиллионным бюджетом и охотно публикует возмущенные читательские письма.

Сергей Бондарчук

Дмитрий САВЕЛЬЕВ, Евгений МАРГОЛИТ

январь, 7

4

Секретариат СК СССР обсуждает существование неигрового кино* в условиях «базовой модели». Переход на самофинансирование большинство деятелей советского документального кино воспринимает в штыки, расценивая намеченные реформы как посягательство на само существование документального кино

Документалисты оказываются и осмотрительнее, и недоверчивее, и несговорчивее, нежели мастера игрового кино. По их мнению, «базовая модель» если и хороша для «Мосфильма» с «Ленфильмом», то для документальных студий ее внедрение может иметь самые пагубные последствия. У каждого из выступающих – свои опасения по поводу предстоящей «перестройки сверху»: **Михаил Литвяков** отмечает, что во всем мире документальное кино не может быть экономически самостоятельным – оно либо существует за счет благотворительных фондов, либо является частью телевизионных производящих структур; **Борис Головня** напоминает, что до сих пор не выработана концепция проката документальных фильмов, и без нее не может быть речи ни о каком реформировании производства; **Павел Коган** выступает категорически против деления крупных студий на самостоятельные объединения и отчуждения кинофабрики от творческого состава – он считает, что подобное разукрупнение может привести

к экономическому и творческому краху всего документального кино как отрасли. Большинство документалистов считают насильственное внедрение «модели» новым диктатом и упрекают секретариат, а вместе с ним и Госкино в полном непонимании специфики неигрового кинематографа.[1] Режиссеры предлагают ограничиться конкретными и давно назревшими мерами: установить уровень рентабельности по заказным фильмам не менее 20 %; предоставить студиям право самим заключать договоры и устанавливать договорные цены с заказчиками; установить отчисления за прокат студиям; установить для кинотеатров скидку 10 % за показ неигрового кино; отменить валовые показатели; создать сеть небольших кинотеатров для проката документальных фильмов.

Один из создателей и апологетов «базовой модели» **Валентин Толстых** предлагает компромисс: в кратчайшие сроки создать «модель модели»: версию базового механизма, откорректированную с учетом специфики документального кино.

Однако в его речи звучит и жесткое предупреждение: стопроцентная государственная дотация, которая прежде была способом существования, далее в любом случае будет невозможна. Система госзаказа остается, необходимость выполнения ведомственных заказов также никто не отменяет. Но это лишь часть продукции документальных студий. Все прочие фильмы должны делаться для зрителя и таким образом окупать себя. За чей счет товарищи документалисты намерены жить дальше? Во всей предшествующей истории советского документального кино на этот вопрос, при всем желании, невозможно отыскать ответа.

документальное кино в СССР

Первые хроникальные фильмы появились в России в конце XIX в. Огромное место в русском дореволюционном кино занимала «официальная» хроника – съемки торжественных церемоний, маневров, молебнов с участием Императора и его семьи. Во время Первой мировой войны кадры с фронтов и мест боевых действий были откровенно пропагандистскими. Изобразительный уровень русского дореволюционного кино часто был невысок – эмпирические наблюдения обычно не поднимались до художественных обобщений.

После Февральской революции, с созданием в Москве и Петрограде отделов кинохроники, операторы проявили завидную расторопность: в ноябре 1917 г. снимали начало Октябрьского переворота.

С приходом советской власти документальный кинематограф России не только не рухнул в небытие, но получил мощную государственную поддержку – с 1918 г. во множестве выпускались агитфильмы, содержание которых, в основном, исчерпывалось названием-лозунгом (*Чините паровозы*, *На фронт!* и др.). В марте 1918 г. в Москве был создан Кинокомитет, начался выпуск периодического журнала *Кинонеделя*, в работе над которым принимали участие операторы, режиссеры, журналисты разных поколений: **Дзига Вертов**, **Эдуард Тиссэ**, **Лев Кулешов**, **Александр Левицкий**, **Александр Лемберг**, **Григорий Болтянский**, **Владимир Гардин**, **Михаил Кольцов** и др. 1 мая 1918 г. впервые был снят на пленку **Ленин** (поскольку вождь мирового пролетариата не любил позировать перед кинокамерой, его хроникальных изображений сохранилось не слишком много).

Самые значительные свершения советского и мирового документального кино раннего периода связаны с творчеством **Вертова**, который первым сумел сделать кинодокумент образным. Свое открытие он совершил в *Прыжке с грота* (1918), где выступил как объект съемки. При просмотре кинопленки режиссера поразило то, что камера зафиксировала на его лице разнообразные переживания, которые он сам во время своего прыжка осознать не успел. **Вертов** сделал вывод: смысл и назначение документального кино не в имитации привычного зрения, а в проникновении в суть явления или человеческого характера. **Вертов** стал инициатором и автором киножурнала *Кино-Правда*, который выходил в 1922 – 1925 гг. Целью выпусков этого журнала, по мнению его создателей, было не «фотографирование» разрозненных фактов, а «коммунистическая расшифровка мира». В 1922 – 1926 гг. **Вертов** возглавлял группу «Киноки», в которую входили операторы **Михаил Кауфман**, **Иван Беляков**, **Лемберг**, **Илья Копалин**, художник и фотограф **Александр Родченко**, аниматор **Александр Бушкин**, монтажер **Елизавета Свилова** и др. Свою позицию группа сформулировала в манифестах, опубликованных в 1922 – 1923 гг. Положения манифестов **Вертов** попытался выразить в фильме *Кино-Глаз* (1924), но это была скорее экранизация творческого дневника режиссера **Вертова**, чем непредвзятое изображение реальности. Результат оказался обратным желаемому: вместо декларируемого «объективизма» на экране бушевал крайний субъективизм[2].

В фильмах *Шагай, Совет!* (1926), *Шестая часть мира* (1926), *Одиннадцатый* (1928) талантливый публицист взял верх над поэтом, завороженным потоком бытия, но самые известные работы режиссера существенно изменяли реальность. Этапный для мирового кино *Человек с киноаппаратом* (1929), прихотливая по ритму «зрительная поэма» о жизни большого города, самим своим существованием ставила неизбежный вопрос: насколько этот «лучший документальный фильм всех времен и народов» является вообще документальным?

Почти каждый кадр здесь настолько трансформирован, а общая структура настолько подчинена «музыкальному» монтажу, что о фиксации некоей объективной реальности говорить не приходится.

Родовой чертой лучших советских документальных картин 1920-х гг. являлось их ярко выраженное авторское начало. Таковы, скажем, лирическая кинопоэма **Кауфмана** *Весной* (1929) или поразительный по ритмам и красоте фильм **Михаила Калатозова** *Соль Сванетии* (1930). Знаменитый финал фильма **Виктора Турина** *Турксиб* (1929), где кочевники пытаются обогнать быстроходный поезд, вполне мог являться эмоциональной кульминацией «постановочного» фильма.

Еще одно открытие 1920-х гг. — монтажное кино, ставившее своей целью переосмыслить кадры старой хроники или наделить их новым значением. **Эсфирь Шуб** в фильме *Падение династии Романовых* (1927), используя исключительно кадры дореволюционной хроники, стремилась показать историческую обреченность Российской монархии. К 10-й годовщине Октябрьской революции режиссер создала фильм *Великий путь* (1927), призванный прославить достижения советской власти, — но здесь хроникальный кадр часто сопротивляется значению, которое навязывает ему авторская концепция. Традиции **Шуб** позднее продолжили **Александр Довженко**, **Сергей Юткевич**, **Михаил Ромм**.

В середине 1920-х гг. документальное кино стало самостоятельной отраслью со своим главком и кинофабриками — трест «Союзкинохроника», основной задачей которого являлся выпуск хроники и ее прокат в стране и за рубежом. С 1925 г. начался выпуск отраслевых и тематических киножурналов: железнодорожных, военных и др. В 1927 г. началось производство кинолетописи.

По всей стране увеличилось количество киноустановок. В регионах была создана система корреспондентских пунктов, открывались республиканские и зональные (в РСФСР) студии. Для поездок на крупнейшие стройки социализма (Днепрогэс, Донбасс, Челябстрой и т. д.) снаряжались специальные кинопоезда. В 1931 г. вышел фильм *Праздник труда* (реж. **Н. Анощенко**), который стал первым цветным фильмом в СССР. Эффектный «цветной» кинодокумент оставил для истории и **Александр Медведкин**: им стал парад на Красной площади[3].

Закат «золотого века» советского кино пришелся на 1928 — 1929 гг. На первом Всесоюзном партийном совещании по кинематографии (март 1928 г.) обсуждалась необходимость выработать «четкую и выдержанную идеологическую линию». Уже после сворачивания нэпа и с началом 1-й пятилетки требования цензуры становились все строже, к началу 1930-х гг. количество запрещенных фильмов исчислялось уже десятками.

Послереволюционная хроника значительно пострадала от цензуры 1930-х гг.: как только тот или иной политический деятель впадал в немилость или объявлялся «врагом», его изображения тут же изымались даже из документальных фильмов. Так, к 1980-м гг. уже целые поколения попросту не знали, как выглядит, скажем, **Лев Троцкий**.

В то же время в конце 1920-х гг. и в 1930-е гг. росло количество фильмов, освещающих успехи экономического и культурного строительства в СССР. Кинопроизводство требовало притока новых людей. В режиссуру документального кино пришли **Михаил Слуцкий**, **Яков и Иосиф Посельские**, **Роман Кармен**, **Борис Макасеев**, **Владислав Микоша**.

Приход в кино звука вызвал настоящую панику у многих режиссеров и актеров, филигранно разработавших поэтику и технику «немого» кино, и даже сломал многим творческие судьбы. Однако ничего подобного не наблюдалось в стане советских документалистов. **Вертова**, казалось бы, кровно связанного с поэтикой «немого» кино, приход звука подвиг на поиск в привычном для него экспериментальном «до упора» направлении. Если кадр должен быть «документальным» — то «документальным» должен быть и звук. В 1930 г. **Вертов** снял фильм *Энтузиазм* (*Симфония Донбасса*), фонограмма которого состояла из синхронно записанных и искусно аранжированных реальных шумов, в основном «производственных». «Это не симфония, а какофония Донбасса», — издевались иные критики. Несовершенство первых «звуковых» кинопроекторов мешало оценить ювелирную работу со звуком. Но **Чарли Чаплин**, приславший **Вертову** восторженную телеграмму, был изумлен именно звуковым решением фильма. В 1934 г. **Вертов** снял скорбный фильм *Три песни о Ленине* — проникновенную кинопоэму о смерти Мессии, которого оплакивает не только человечество, но и сама природа. Впервые в советском кино здесь была снята синхронная речь персонажа[4]. Однако руководство не простило ему «несвоевременность» фильма, и запоздалые воспевания другого «вождя» в фильме *Колыбельная* (1937) сочло неискренними[5]. Объявленный «злостным формалистом», **Вертов** попал в опалу.

Особую роль в развитии документального кино сыграл **Медведкин** со своим уникальным опытом передвижной киностудии (1932 — 1934). В четырех (позднее — в пяти) пассажирских и грузовых вагонах его легендарного «кинопоезда» были оборудованы производственные цеха, просмотровый зал, типография, гараж и т. д. Поезд совершил

12 поездок по стройкам 1-й пятилетки, выпуская картины (за год было выпущено 72 фильма), организуя киносеансы, лекции... К сожалению, кинопродукция «поезда» в основном не сохранилась, а творчество самого **Медведкина** 1930-х гг. трудно отнести к документальному кино. Судя по доступным источникам, фильмы, снятые им до *Счастья* (1935), – большей частью игровые: сатирические комедии о бюрокра-тах или бездельниках, обычно решенные в условной «лубочной» стилистике народной сказки или эксцентричного агитспектакля.

Утверждение общего для всех канона (за соответствием которому бдительно следил Главрепертком) привело к постепенному нивелированию творческого своеобразия. Сталинская эпоха породила новый жанр – судебный очерк. Уже с 1928 г. начали выходить киножурналы, изобилующие репортажами о фальсифицированных процессах над многочисленными «врагами», и даже фильмы, посвященные этим судилищам: *Дело об экономической контрреволюции в Донбассе* (1928), *13 дней. Дело «Промпартии»* (1930), *Блок интервентов* (1931), *Приговор суда – приговор народа* (1938). Последний фильм представляет особый интерес: он посвящен самому известному из «московских процессов» – тому, где главными обвиняемыми были **Николай Бухарин** и **Александр Рыков**. Однако картина поражает контрастом между подробнейшей фиксацией пустопорожних разглагольствований сталинского сатрапа **Андрея Вышинского** (даже его требование расстрелять подсудимых как «бешеных собак» звучит с экрана) и настолько беглым общим планом скамьи подсудимых, что даже лиц их не разглядеть.

Вообще репрессивная машина советского режима – скажем, тюрьмы и лагеря для политических заключенных, – почти не отражена документальным кино. Пожалуй, единственное исключение – фильм *Соловки*, показывающий структуру и быт одного из первых концентрационных лагерей[6]. Несмотря на общий «лакировочный» характер картины, в ней немало невольно разоблачающих режим кадров – вроде того, где во время переклички заключенных в общем строю стоит молодая монахиня с отрешенным лицом. Есть также кинодокументы о строительстве Беломорско-Балтийского канала.

На экране 1930-х гг. реалистический образ «рядового» человека постепенно вытеснялся изображением «винтика», рапортующего о своих трудовых свершениях «партии и правительству». Редкостью становились непосредственно запечатленные картины обыденности – их заменили откровенные фальсификации, призванные показать «рост благосостояния».

Начало Великой Отечественной войны наглядно показало нежизнеспособность многих официозных догм и на короткое время ослабило цензурные путы. **Довженко** выступил с эмоциональным заявлением о том, что в трудный для Родины час документалист не должен ханжески избегать картин людских страданий. В трагедийных красках режиссеру виделось очищение от многолетних напластований лжи. Однако это выстраданное обращение мастера оказалось отчасти реализованным в игровом, а не в документальном кино, более связанном с пропагандистскими функциями и опутанном директивными указаниями – что «следует», а чего «не следует» снимать.

Уже в первые месяцы войны 260 документалистов находились в действующей армии: «Союзкиножурнал» выпускал фронтовые репортажи регулярно. Фронтовые киногруппы возглавляли известные режиссеры и операторы: **Марк Трояновский**, **Кармен**, **Медведкин**, **Михаил Ошурков** и др. В 1942 г. вышел фильм *Разгром немецко-фашистских войск под Москвой* (реж. **Л. Варламов**, **И. Копалин**). Картина, рисующая поражение гитлеровской армии, пользовалась огромным успехом у населения[7] и стала первым лауреатом премии «Оскар» в Стране Советов. К сожалению, неприкрашенный быт войны камера документалиста снимала не часто – оттого, вероятно, что кино было призвано выполнять чисто пропагандистские задачи. Исключение здесь, пожалуй – фильм *Сталинград* (реж. **Л. Варламов**, 1943), в котором жизнь фронта окрашена мягкой человечностью и изображена со множеством бытовых, порой даже эксцентричных деталей.

Ценность советской военной хроники порой подтачивалась явными инсценировками. Совсем как в игровом кино, здесь были даже дубли одного и того же события. Скажем, в одних кадрах боев за Берлин солдаты вполне реалистичны, они явно из фронтового пекла – в обносках, измученные и покрытые копотью. Зато в других кадрах по Рейхстагу молодцевато строчит из автомата гладко выбритый и подстриженный «по уставу» боец в отутюженной гимнастерке с привинченным Орденом Боевой Славы и в чистеньком подворотничке – словом, «отличник боевой и политической подготовки».

В конце 1940-х и начале 1950-х гг. снимались фильмы о послевоенном восстановлении страны (*Возрождение Сталинграда*, реж. **И. Посельский**, 1945; *День победившей страны*, реж.: **И. Копалин**, **И. Сеткин**, 1947, и др.), о победе социалистической системы в ряде европейских и азиатских стран (*Освобожденный Китай*, реж. **С. Герасимов**, 1951; *Вьетнам*, реж. **Р. Кармен**, 1954; *Болгария*, реж. **Р. Григорьев**, 1947, и др.). Появлялись полные эйфории и пафоса картины о единении народов в борьбе за мир (*Варшавские встречи*,

Падение династии Романовых, 1927

Политаппарат среди работников «Союзкинохроники»

Кино-Глаз, 1924

Человек с киноаппаратом, 1929

Фронтовой кинооператор

Великая Отечественная, 1975 – 1979

Обыкновенный фашизм, 1966

Наша мама — герой, 1976

Катюша, 1964

Мария, 1978, вып. в 1988

Высший суд, 1987

Архангельский мужик, 1986

Боль, 1988

Колокол Чернобыля, 1986

Легко ли быть молодым?, 1987

реж.: **Р. Григорьев, И. Посельский, Е. Боссак**, 1955; *Мы за мир*, реж.: **И. Пырьев, Й. Ивенс**, 1952; *За мир и дружбу*, реж. **И. Копалин**, 1952), — что странным образом контрастировало с нарастающим государственным шовинизмом. К созданию документальных фильмов подключали писателей и журналистов: **Ванду Василевскую, Бориса Горбатова, Алексея Суркова, Илью Эренбурга, Константина Симонова** и др.

В этот период в советской культуре главенствующей стала мертворожденная «теория бесконфликтности». Она не только уничтожала драматическую пружину любого произведения искусства, но, по сути, упраздняла и само искусство. Именно в это время **Вертов**, великий реформатор экрана, фактически занимался поденщиной (как высочайшую милость ему «доверили» монтировать киножурналы *Новости дня*) и при этом подвергался публичному поношению как «космополит» на студийном собрании.

Начиная с 1950 г. над огромным количеством киножурналов *Новости дня* работал и другой реформатор отечественного экрана — **Медведкин**. Увы, в типовых сюжетах о вручении сталинских премий или о «стахановских вахтах» трудно распознать руку былого фантазера и лукавого насмешника.

На кончину «отца народов» документалисты отозвались полнометражной картиной *Великое прощание* (реж.: **М. Чиаурели, С. Герасимов, Р. Кармен, И. Копалин**, 1953). Однако случилось небывалое — прославляющий «вождя» фильм был положен «на полку»: в новой политической ситуации он оказался неактуален. «Оттепель», наступившая в стране после XX съезда партии, во второй половине 1950-х гг., не породила в документальном кино художественного манифеста, равного по значению, скажем, игровым фильмам *Весна на Заречной улице* (реж. **М. Хуциев**, 1956) или *Летят журавли* (реж. **М. Калатозов**, 1957)[8].

Одна из задач документального кино — оставить свидетельство о жизни т. н. «рядового» человека своего времени. Однако крошечным осколкам неприкрашенного советского быта середины 1950-х — начала 1960-х гг. была уготована весьма неожиданная ниша. Из фильмов, имеющих узкоспециальную и прикладную функцию — о медиках, лечащих алкоголизм или неврозы, о работе милиции или «народных дружин», из киноплакатов, призывающих одергивать «нарушителей общественного порядка», — можно с трудом отобрать не слишком большое число кадров, изображающих «нетипичные явления». Здесь можно увидеть коммуналку, грязную забегаловку, небритых личностей у пивного ларька, дяденек, «соображающих на троих» в подъезде, развязных хулиганов с челочками и поднятыми воротниками. В фильмах, пропагандирующих достижения «советской моды», для контраста обязательно появлялась — да еще под звуки «заокеанского» джаза — пестрая стайка «стиляг». Явления, окружавшие «рядового» человека, проникали на документальный экран словно контрабандой и были помечены обязательным грифом «Не проходите мимо!». Не случайно значительная часть подобных картин была выведена за рамки собственно документального кино и снималась на студиях научно-популярных фильмов.

Документальное кино двигалось словно по инерции, медленно расставаясь со штампами. А ведь сама жизнь показывала, что старые догмы уже не работали в усложнившейся реальности. Так, после бурных событий 1956 г. в Венгрии и ввода в эту страну советских войск в СССР появились документальные картины, разоблачающие «происки ревизионизма» в мятежной стране — но долго они на экранах не задерживались. Неизбежные цензурные «фигуры умолчания» делали содержание этих фильмов невнятным и вызывали у зрителей недоуменные вопросы.

Тем не менее, именно в «оттепель» появились наконец документальные фильмы, на которые не загоняли из-под палки. Первой из серии подобных картин стал цветной, снятый с размахом фильм о Московском фестивале молодежи и студентов. Зрителя изумляли яркие костюмы, темпераментные танцы и сама раскованность зарубежной молодежи. Здесь он получал представление о тенденциях современной живописи (один эпизод изображал даже американского «ташиста», под явно заинтересованными взглядами москвичей творящего в павильоне ВДНХ), об уровне мировой эстрады, а сквозь казенный дикторский текст до него часто доносились обрывки «крамольного» джаза. Для обычного зрителя именно подобные картины являлись брешью в «железном занавесе».

Кажется невероятным, но полнометражные, снятые в цвете, помпезные картины о визитах в страны Запада советских лидеров также имели большой и «несанкционированный» прокатный успех. Залы заполнялись из-за острого дефицита информации об иной стране. Особенно показательна зрительская судьба картины *Н. С. Хрущев в Америке*. В этом фильме наша публика как экзотическую диковинку рассматривала обычные джинсы или современные прически. Другим окном в широкий мир стали картины о мастерах зарубежного искусства. Фильмы *Поет Ив Монтан* (в его создании участвовал **Юткевич**) и *Звезды встречаются в Москве* (о Международном кинофестивале) для зрителей 1950-х гг. были «культовыми». Поражал и фильм о Всемирной выставке в Брюсселе — на экране, пусть и под глумливые комментарии диктора, были показаны произведения **Пабло Пикассо, Генри Мура** и других столпов современного искусства.

В период «оттепели» в документальное кино пришло новое поколение документалистов: **Павел Коган**, **Петр Мостовой**, **Виктор Лисакович**, **Борис Галантер**, **Николай Обухович**, **Герц Франк**, **Майя Меркель**, **Артавазд Пелешян**.

Принципиально изменился контакт с действительностью. Впервые за многие годы документальное кино пристально рассматривало человека, фиксировало «поток жизни», в котором частное обладает своей притягательностью. Появились приемы кинонаблюдения, позволяющие снимать «жизнь врасплох»[9].

Для исследования человеческих характеров использовались репортаж, интервью, анкетирование, опрос, провоцирующие ситуации (*Твой день зарплаты*, реж. **Г. Франк**, 1971; *Десятого февраля незадолго до трех часов пополудни*, реж. **В. Виноградов**, 1972; *Двадцать дней жаркого лета*, реж. **Б. Галантер**, 1973; *Закрома*, реж. **И. Селецкис**, 1973).

Наряду с исследовательскими фильмами появилось поэтическое кино (*Рабочий*, 1964; *235 миллионов*, 1967, – реж. **У. Браун**; *Ты и я*, реж. **А. Бренч**, 1964; *Кулдигские фрески*, реж. **А. Фрейманис**, 1966; *Манасчи*, реж. **Б. Шамшиев**, 1966; *Радость бытия*, реж. **Г. Франк**, 1974).

В 1960-е гг. росло количество фильмов. Ни одна страна в мире не имела таких огромных студий, какими являлись «ЦСДФ» и «Леннаучфильм». Всего в стране работало 25 студий хроникальных и документальных фильмов, которые выпускали более 40 киножурналов (свыше 1400 номеров в год). Ежегодно выходило более 300 событийных и тематических фильмов. 80 % продукции финансировалось Госкино СССР, 20 % – различными министерствами и ведомствами, заинтересованными в производстве фильмов о своей отрасли. В целом, 50 % мировой продукции в документальном кино производилось в СССР. В Москве для проката фильмов открывались специализированные кинотеатры (стоимость билета 10 копеек), в крупных городах по всей стране – специализированные залы. Одночастевые фильмы или киножурналы (*Новости дня*, *Фитиль*) показывали перед киносеансами. В рубриках «Документальный экран» фильмы демонстрировались по телевидению.

В середине 1960-х гг. большинство интересных фильмов появлялось не в Москве, а на «периферии» империи. Складывались целые школы документального кино: ленинградская, свердловская, рижская, армянская, киргизская. Документальные картины, создаваемые в «союзных республиках», часто посвящались вольным стихиям природы – она являлась в них синонимом свободы.

В 1966 г. событием стал полнометражный документальный фильм *Мир без игры*, посвященный **Вертову**. В нем не только было рассказано о драматизме судьбы великого первооткрывателя, но и щедро показаны «формалистические» фрагменты из его фильмов. После стольких лет замалчивания – это было первое, по сути, знакомство «нового» зрителя с творчеством мастера. Официальные торжества в честь **Вертова**, включающие его ретроспективу в московском кинотеатре Госфильмофонда «Иллюзион» и выпуск буклета к ней, были проведены в СССР в 1966 г. Но к этому времени его идеи, причудливо возвращенные в страну через опыт «синема-верите», уже становились практикой кинопроцесса.

Появились два фильма, которые можно назвать манифестами отечественного «синема-верите». В фильме *Катюша* (реж. **В. Лисакович**, 1964) женщина, пронесшая сквозь военные годы человечность и обаяние, очень непосредственно рассказывает о своем фронтовом житье-бытье. В фильме *Взгляните на лицо* (реж.: **П. Коган**, **П. Мостовой**, 1966), камера «методом наблюдения» передает сложную гамму чувств на лицах посетителей Эрмитажа перед полотном «Мадонна Литта».

Огромную ценность представлял фильм **Семена Арановича** *Сегодня – премьера* (1965). В нем методом «скрытой камеры» не только запечатлены репетиции **Георгия Товстоногова**, но и показан быт БДТ в пору его расцвета[10]. Почти магическое впечатление вызывают искусно организованные режиссером эпизоды, запечатлевшие «сор жизни» – скажем, тот, где актеры, любимцы города, внезапно замечают снимающий их объектив кинокамеры и по-разному на это реагируют. В фильме *Без легенд* (реж.: **Г. Франк**, **А. Бренч**, 1968) противопоставлялись «лакировочный» портрет передовика производства, созданный официозной пропагандой, и правдивый рассказ о его судьбе. Тема и даже приемы фильма предвещали появление картины **Анджея Вайды** *Человек из мрамора* (1978).

В неигровое кино вернулось мощное авторское начало. Во время летних каникул на учебной студии ВГИКа замкнутый студент склеивал кусочки старой пленки. Обращаясь к педагогам за помощью, он повторял, что ему нужны кадры, где «люди бегут». Иные с недоумением пожимали плечами. Так родился фильм *Начало* (1967), получивший всемирную известность. Его автором был **Пелешян**.

Общим местом вскоре стало называть его «новым Вертовым». Действительно, монтажная структура *Начала* жестка, нервна, упруга по музыкальным ритмам и словно воскрешает принципы советской «немой» классики. Не все кадры здесь «документальны» (так, частью общей «мозаики» были фрагменты игровых фильмов *Стачка*, *Чертово колесо*) – но и это отвечало духу «советской школы» документализма, «ради красного словца» порой пренебрегающего фактами.

В 1966 г. на экраны вышел фильм, ставший общественным событием, — *Обыкновенный фашизм* **Ромма**. Картина словно родилась на пересечении творческих исканий сразу троих классиков советского кино. Во-первых, основная часть фильма была «монтажной» — подобно **Шуб**, режиссер здесь стремился «вырвать» кадр кинодокумента из, казалось бы, изначально присущего ему пропагандистского контекста и заставить служить иным целям. Во-вторых, в прологе фильма было много кадров современной Москвы, снятых «скрытой камерой», — их оператором был **Герман Лавров**. Естественно, здесь словно возрождались традиции *Кино-Глаза* **Вертова**. В-третьих, сам **Ромм** писал, что его картина создается по методу «монтажа аттракционов» **Сергея Эйзенштейна** — т. е. каждый эпизод его должен быть организован так, чтобы вызывать максимально активные зрительские эмоции. Режиссер считал, что не имеет гражданского права сделать фильм о нацизме скучным.
Внутренние причины появления подобного фильма, рассказывающего о жизни Третьего Рейха с помощью кадров, снятых немецкими кинематографистами, совершенно прозрачны. После XX съезда партии общество нуждалось в точном и бескомпромиссном анализе былой тирании, однако попытки кинематографистов непредвзято изобразить сталинскую эпоху вызывали назойливые требования цензуры непременно уравновесить «темные» стороны эпохи «оптимистическими» картинами, что полностью обессмысливало замысел. После снятия **Хрущева** анализ сталинизма на экране временно стал совсем невозможен, но изобразить структуру тоталитарного государства на примере гитлеровской Германии было мыслью счастливой и плодотворной.
Новаторским было использование закадрового текста — вместо привычного зрителю диктора, назидательно вещающего прописные истины, звучал раздумчивый, почти «домашний», часто саркастичный или ироничный голос самого **Ромма**.
На этом фильме работал практикантом **Савва Кулиш**. Из хроники, не вошедшей в фильм, сделали картину *Последние письма* (1966), получившую множество наград на различных МКФ. С материалом *Обыкновенного фашизма* творчески поработал и другой молодой режиссер. Еще учась во ВГИКе, **Александр Сокуров** смонтировал на Учебной студии короткометражный фильм *Соната для Гитлера* (1979, вып. в 1989) — в нем уже было заложено внутреннее предчувствие картины *Молох* (1999).
Притягательное обаяние документального кино сделалось так велико, что и другие мастера игровых картин становились авторами документальных фильмов. Так, известный своим «эстетством» **Юткевич**, друг **Пикассо**, **Матисса** и **Кокто**, использовал официальный визит **Хрущева** во Францию, чтобы в полнометражной картине признаться в своей любви к этой стране. Иные же, в полном соответствии с известной эйзенштейновской идеей, работали на пересечении игрового и неигрового кинематографа. В 1965 г. **Фридрих Эрмлер** снял фильм *Перед судом истории*, ставший своего рода сенсацией. Абсолютно «реальный» **Василий Витальевич Шульгин**, бывший монархист и активный противник советской власти, как бы «возвращается» в нем в Ленинград и с той мерой откровенности, которую ему позволяет цензура, рассказывает о событиях революции, спорит с «приставленным» к нему «историком» о сущности «белого» движения. В этой картине впервые на советских экранах появились хроникальные кадры с генералом **Андреем Власовым**.
В фильмографии такого вроде бы далекого от «эстетики наблюдения» режиссера, как **Сергей Параджанов**, появилось целых четыре документальных фильма, причем два из них (*Акоп Овнатанян*, 1968, *Арабески на тему Пиросмани*, 1986) были созданы уже после его всемирно известного шедевра *Тени забытых предков* (1964). Эти документальные картины, как и «постановочные» фильмы маэстро, изобразительно прихотливы и выражают погружение в стихию культуры, которая уподобляется у **Параджанова** духовному космосу.
Начиная с 1960-х гг. взаимная диффузия игрового и хроникального начал происходила все активнее, причем первое служило порой «пропуском» на экран документальных кадров, которые цензура сама по себе не решилась бы обнародовать, вроде вечера поэтов в Политехническом в фильме **Марлена Хуциева** *Застава Ильича* (1964, *Мне двадцать лет*, восст. и вып. в 1988). Грандиозно смонтированным эпизодом боя за Берлин открывался его же фильм *Был месяц май* (1970). В фильме **Элема Климова** *Спорт, спорт, спорт* (1970) «игровые» куски не выдерживают сравнения с документальными. Монтаж хроники спортивных праздников замечательно показывает милитаризацию, пронизывающую все поры жизни в СССР. Перемонтировав кадры фильма **Лени Рифеншталь** *Олимпия* (1936 — 1938), **Климов** создал эпизод психологического поединка между **Адольфом Гитлером** и чернокожим спортсменом **Джесси Оуэном**. В фильме **Андрея Тарковского** *Зеркало* (1974) использована столь образная и неприкрашенная хроника войны, что кадрам этим трудно отыскать аналогию и в игровом кино. В фильме **Вадима Абдрашитова** *Охота на лис* (1980) «игровая» линия органично сплетена с пронзительными кадрами колонии для несовершеннолетних, снятых методом кинонаблюдения. Появление этих кадров тем более поразительно, что в СССР камера в принципе не показывала «жизнь за колючей проволокой».

В годы «застоя» не просто «документалистом № 1», а непререкаемым авторитетом советской документалистики и самим ее символом стал считаться **Роман Кармен.** Этот человек обладал крепким профессионализмом, легким нравом и был искренне любим молодежью. На его счету – не только уникальные кадры, снятые им как оператором во время Гражданской войны в Испании и на фронтах Великой Отечественной, но и этапные для развития документального кино фильмы вроде *Суда народов* (1947), рассказывающего о Нюрнбергском процессе. Разумеется, в «новое» время **Кармен** создавал картины и о труде нефтяников Каспия, и об «острове свободы» – Кубе, и о событиях в Чили. «Главной» причиной официального лидерства **Кармена** в документалистике было умение любой «социальный заказ» как бы «согревать изнутри», создавая иллюзию, что он исходит из самого его сердца, стучащего в унисон последним постановлениям партии. Именно это свойство, а вовсе не откровенная сервильность, особенно ценилось номенклатурой. В его картинах было немало живых деталей, их интонация обычно была доверительной и располагающей[11].

По мере развития документального кино пополнялась и отечественная «полка».

В 1968 г. **Аранович** снял фильм *Максим Горький. Последние годы.* Вокруг фигуры «буревестника революции» и «основоположника социалистического реализма» выстроено огромное количество официозных мифов, однако **Арановичу** удалось показать страдающее лицо писателя, к концу жизни ставшего пленником советской системы. Конечно, режиссер не мог «прямым текстом» сказать здесь все, что открылось ему во время работы над фильмом. Однако скорбная тональность фильма, его монтажный строй и значимые «фигуры умолчания» создавали подтекст, явственный для зрителя – но и для цензуры.

В 1981 г. был создан другой «кинопортрет» – *Дмитрий Шостакович. Альтовая соната* (реж. **С. Аранович, А. Сокуров**). Это, вероятно, самый социальный фильм своего времени. Из вязи монтажных сопоставлений, контрапункт которым составляет то саркастичная, то трагедийная музыка **Шостаковича**, создан не столько кинопортрет великого композитора, сколько образ несвободной страны, словно увиденной его глазами.

Равно органичная работа в игровом и неигровом кино – один из феноменов творчества **Сокурова**. Режиссер принес на экран искусство пристального «вглядывания» в документальный кадр. В его фильмах, пожалуй, впервые «распечатка» хроникального изображения стала средством образной выразительности. Для «документального» творчества **Сокурова** характерно редкостное сочетание историзма с метафизическим началом. Он – первый, кто наделил документ духовным измерением.

В 1976 г. **Николай Обухович** снял картину *Наша мама – герой*. Как и в фильме *Без легенд*, в ней показан разрыв меж казенной версией портрета «передовика» и его реальным человеческим лицом. Вольно или нет, режиссер покусился здесь на опору режима – социальную мифологию.

Эти и другие «полочные» фильмы были обнародованы в годы перестройки.

Критерием развития документального кино 1970-х гг., а затем и 1980-х гг. стало его количество, «вал». Расцветал жанр «производственного фильма», а вместе с ним «псевдодокументалистика». Подавляющее большинство фильмов, с пафосом и патетикой рассказывающие об очередной «победе» коллектива КАМАЗа или БАМа, состояло из хроники прошлого или позапрошлого года, «обновленной» новыми цифрами и именами.

Еще одной приметой «застоя» стали грандиозные по замыслу и затратам документальные сериалы (*Летопись полувека*, 1967, – 50 серий; *Наша биография*, 1977, – 60 серий; *Правда великого народа*, 1982, – 11 серий), выпущенные к 50-летию и 60-летию революции. С середины 1970-х гг. на документальных экранах стало все больше обращений к теме войны. Одним из самых престижных для государства «кинопроектов» тех лет – 20-серийной, основанной на документальном материале эпопеей *Великая Отечественная* (1975 – 1979, СССР – США) – руководил **Кармен.** В качестве режиссера он снял два фильма этого «сериала». Эпопея в целом была своего рода аналогом «постановочным» колоссам **Юрия Озерова**.

К середине 1980-х гг. советский документальный кинематограф представлял собой инертную и малоподвижную систему, работающую на устаревшей технике и ориентированную на долгосрочное планирование в свете решений очередного съезда КПСС. Он пока не был готов выразить новые политические веяния, и в начале перестройки некоторое время работал по инерции, выпуская во всех смыслах устаревшую продукцию.

С началом перестройки документальное кино переживало подлинный взлет.

Своеобразной «точкой отсчета» кинематографического времени стал фильм *Легко ли быть молодым?* (реж. **Ю. Подниекс**, 1987). Залы во время его показов были переполнены, даже скептиков изумляла степень социальной откровенности, от которой успели отвыкнуть и зритель, и кинематограф. Как и в игровом кино, тема молодежи стремительно становилась популярной. Возникали картины о «молодежной субкультуре». Фильм **Обуховича** *Диалоги* (1986) показывал в действии «Поп-механику» **Сергея Курехина** – эта

картина вызвала гневное недоумение «партийного идеолога» **Егора Лигачева. Алексей Учитель** снял фильм *Рок* (1987), панораму деятельности рок-групп Ленинграда.

Одной из главных тем документального кино (как и газетно-журнальной публицистики) стало разоблачение прошлого. Фильм *...Больше света!* (реж. **М. Бабак**, 1987) еще удерживал эту тему в рамках официальных доктрин («плохой» **Сталин** и «хорошая» система), но уже фильм *Власть Соловецкая* (реж. **М. Голдовская**, 1988) не оставит от этой «утешительной» схемы камня на камне.

Вместе с серьезными социальными картинами появлялись «однодневки», эксплуатирующие запретные ранее темы наркомании и проституции. Однако пренебрежение к этим картинам непродуктивно. Польский киновед **Болеслав Михалек** еще в начале 1960-х гг. выдвинул шокирующий в то время критерий оценки новых фильмов — что из них узнает о современности зритель грядущего века. На этих «весах» картины, бывшие «проходными», впоследствии окажутся порой не менее значимыми, чем иные шедевры. В этом отношении даже уже ославленная «чернуха» и «порнуха» эпохи гласности будет представлять огромный интерес для историков, социологов, культурологов, психоаналитиков, исследователей нравов — да и просто для зрителей, желающих увидеть на экране черты былой эпохи.

Несмотря на мощный творческий расцвет перестроечного документального кино, общий экономический кризис и децентрализация кинопроизводства приведут к резкому сокращению количества фильмов. Некогда периодические киножурналы будут выходить исключительно в виде спецвыпусков. Государственные студии документальных фильмов будут влачить жалкое существование, сдавая свои помещения в аренду. Большинство режиссеров-авторов предпочтут работать (в т. ч. и за рубежом) над собственными проектами, совмещая в одном лице профессии режиссера и продюсера. Новое документальное кино будет демонстрироваться лишь на фестивалях, реже — в специальных рубриках на телевидении. На вопрос: «За чей счет будете жить, товарищи документалисты?» ответа не найдут ни Госкино, ни руководители студий, ни творческие коллективы. Пожалуй, «базовая модель», против которой так активно выступает часть деятелей документального кино, если и явится одной из причин подобного положения дел, то весьма косвенной. Ее внедрение будет проходить бурно и непоследовательно, с бесконечным количеством «поправок», своих на каждой из студий. Но армия безработных работников документального кино, резкое снижение объемов продукции и развал материально-технической базы будет объясняться скорее всего крушением идеологической машины, которая в прежние времена заменяла документальному кино и заказчика, и потребителя. Новых не найдется. Документальное кино станет одной из сфер «арт-хауза»; плодотворно работать будут лишь режиссеры-авторы (**Сергей Мирошниченко**, **Виктор Косаковский**, **Александр Роднянский**, **Сергей Дворцевой**, **Владимир Манский** и немногие др.), которые к тому же будут обладать и способностью к продюсерской деятельности.

Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] Секретариат по реформированию киностудии «Союзмультфильм» проходил 11 июля 1987 г. Как и документалисты, аниматоры были во многом не согласны с механическим перенесением принципов «базовой модели» с игрового на анимационное кино. «Вы вне перестройки!» — гневно бросил **Элем Климов Федору Хитруку**, когда тот попытался отстоять старую структуру студии.

[2] Подобная позиция **Дзиги Вертова** казалась общественно пассивной не кому-нибудь, а другому неистовому экспериментатору 1920-х гг. — **Сергею Эйзенштейну**, который не уставал иронизировать по поводу «импрессионистической» мозаики «фактиков» в фильмах **Вертова**.

[3] Впоследствии зрители увидят эти кадры в прологе фильма **Ивана Дыховичного** *Прорва*.

[4] Позже подобный «синхронный» монолог парашютистки украсит его фильм *Колыбельная*.

[5] Безусловную художественную победу, не оцененную современниками, **Дзига Вертов** одержит в игровом, по сути, фильме *Тебе, фронт* (1943), встреченном с недоумением и получившем ограниченный прокат.

[6] Фрагменты из него обильно будут представлены в картине **Марины Голдовской** *Власть Соловецкая*.

[7] Интересно, что во время «синхронных» съемок выступления **Сталина** перед идущими на фронт войсками из-за технической погрешности не удалось записать звук. Когда пришедшая в ужас съемочная группа решилась сообщить ему об этом, **Сталин** совершенно спокойно разрешил переснять свое выступление в павильоне. Многие зрители заметили, что из уст вождя, выступающего на морозе, не идет пар, как у его соратников, но отнесли это на счет его особой «сакральной» природы.

[8] Интересно, например, что в Польше активными участниками обновления экрана после 1956 г. вместе с мастерами «игрового» кино стали именно документалисты. В середине 1950-х гг. здесь возникла т. н. «черная серия» — публицистические фильмы, порой с перехлестами, рассказывали

об «острых» социальных проблемах: катастрофических условиях быта, хулиганстве, алкоголизме, даже о религиозном фанатизме. Эта серия вызвала множество упреков в «сгущении красок», но сыграла большую роль в развитии документального кино и оздоровлении общества. Примерно в это же время – формально в 1955 г., с выходом журнала «Film culture» – в США возникло т. н. «подпольное», или «независимое» кино. Его обычными героями были разного рода «бунтари» против общества – «битники», поэты-авангардисты, политические радикалы, анархиствующая молодежь на мотоциклах, пугающая обывателя своим внешним видом, а также попросту «люди дна»: спивающиеся бродяги, наркоманы, стриптизерши из дешевых притонов. Однако это течение противопоставило себя Голливуду и было независимо от него – в то время как польские картины были частью государственного кинематографа. В Советском Союзе течение, родственное польской «черной серии», возникло только в годы перестройки.

[9] В конце 1950-х гг. во французском документальном кино возникло направление «кино-правда» («синема-верите»). В СССР к нему относились с подозрением, несмотря на общий демократический характер фильмов и его программную ориентацию на советскую киноклассику. В самом методе «скрытой камеры» виделась некая воплощенная «безыдейность», отсутствие привычной тенденциозности, словом – отсутствие «руководящей и направляющей роли».

[10] Приходится только пожалеть, что официозная «табель о рангах» помешала оставить на пленке изображения многих выдающихся современников. Личным подвигом **Семена Арановича** и его соратников являлась «несанкционированная» съемка отпевания и похорон **Анны Ахматовой**. Эти съемки напоминали партизанскую операцию и имели административные последствия для их организаторов, однако бесценные кадры остались достоянием истории. Только чудом можно объяснить, что существуют синхронные кадры, где **Александр Галич** со сцены Сибирского Академгородка исполняет песню «Памяти Пастернака» (позже они вошли в «перестроечный» фильм **Иосифа Пастернака** *Александр Галич. Изгнание*).

[11] **Андрей Тарковский** вспоминал, что, когда он монтировал «испанский» блок для фильма *Зеркало*, один сам по себе выразительный кадр упорно не желал никуда «вставать». Загадка вскоре разъяснилась: **Тарковский** нашел несколько дублей этого кадра – это была инсценировка, и соседство «подлинной» хроники отторгало ее. Автором кадра был **Роман Кармен**.

январь, 8

5

Умер Николай Сергеев*

На пути самоутверждения в новой реальности «оттепельное» кино начинало не с сюжетов, которые до поры оставались достаточно наивными, – но с тщательной проработки среды, где эти сюжеты, сшитые, казалось бы, по прежним меркам, вдруг задышали. Кино доверилось повседневности, и лица для него понадобились под стать ей – не медальные, житейски узнаваемые. Так в середине 1950-х гг. началась кинокарьера шестидесятилетнего театрального артиста **Николая Сергеева**, и вскоре он начал сниматься так много и часто, что расстался со сценой Театра Советской армии и окончательно ушел в кино.

Худощавый, с костистым, испещренным морщинами лицом и узловатыми мозолистыми руками, он обладал принципиально неактерской внешностью человека, пожившего российской жизнью; была в нем неиспорченная мужицкая порода, которую обогащал актерский дар, настоящий и глубокий. **Сергеева** открыл в *Большой семье* **Иосиф Хейфиц**, сам одаренный уникальным умением видеть время через человеческие лица и в них его воплощать. Но «своим» актером, даже талисманом стал **Сергеев** не для **Хейфица**, а для **Михаила Швейцера** – и началось все с *Чужой родни*, где они с режиссером разглядели в сельском стяжателе, противопоставившем себя колхозным интересам, вволю натерпевшегося на своем веку и в своем отечестве русского мужика.

Он снимался у **Михаила Ромма** в *Девяти днях одного года* и у **Андрея Тарковского** в *Андрее Рублеве*, у **Александра Столпера** в *Живых и мертвых* и у **Владимира Басова** в *Битве в пути*, у **Александра Митты** в *Сказе про то, как царь Петр арапа женил* и у **Миклоша Янчо** в *Звездах и солдатах* – ролей десятки, а запомнился чуть не в каждой. Каким бы малым ни было отмеренное персонажу время – в нем, персонаже, просто в его облике был заключен некий вопрос, обращенный к главному герою. Порой он прямо звучал с экрана: так вопрошали Гусев-старший в *Девяти днях...* и Феофан Грек в *Рублеве...*, где **Сергеев**, быть может, сыграл лучшую свою роль. А если этот вопрос и не звучал – все равно в памяти оставался надтреснутый, неповторимо дребезжащий сергеевский тенорок. Глубокий старик, он – по манере игры – оставался одним из самых современных наших актеров. Ушел из кино, когда ему было далеко за восемьдесят, и умер в девяносто три, так и не став кинематографическим раритетом.

Николай Сергеев

Евгений МАРГОЛИТ

январь, 11

6

Умерла Ирина Мурзаева*

Тип вздорной старушки со сморщенным личиком во всем мире служит классической маской второго плана. Лишь заботящееся о равноправии советское кино категорически не признавало существования актеров малых ролей – тем самым уничтожая их как мифологию. В то время

как желчная американская эпизодница **Тельма Риттер** пять (!) раз номинировалась на «Оскар» за лучшую роль второго плана, ее ровесницу и коллегу по малому формату **Ирину Мурзаеву** весь советский народ знал, как разведчиков со студии им. Довженко — только в лицо. За 44 года работы она сыграла шестьдесят с лишним соседок-моралисток, фрейлин-вредин, смотрительниц, маникюрш и аккомпаниаторш — в фильмах *Сердца четырех, Простая история, В шесть часов вечера после войны, Старики-разбойники* и *Гори гори моя звезда* (десять ее ролей именовались в титрах просто «бабушка» и «бабка»). Губы в ниточку, хват под локоток, смех плечиком к щеке стали фирменными шаржевыми приемами актрисы-миниатюрщицы. Универсальная тетушка в вуальке, сваха в капоре, бабка в фартуке и старушенция в панамке, одинокая такса-общественница, королева замочных скважин и диспетчер очередей, она была незаменимой next-door-Шапокляк для бытовых комедий и сатирических киножурналов. Она умерла не только без национальной премии уровня «Оскара», но даже и без звания «заслуженная артистка» — то ли старорежимной внешностью не угодила властям, то ли не похлопотал никто вовремя перед министрами. Героический советский кинематограф, увлеченный новыми темами, лицами, сюжетами и фактурами, поначалу не заметил ее отсутствия. Потом только стало понятно, что вместе с ней (а также **Марией Виноградовой, Надеждой Федосовой, Музой Крепкогорской, Верой Кузнецовой, Валентиной Владимировой, Валентиной Телегиной** и др.) из кинематографа уходит второй и третий план: опора сюжета, гарант достоверности и узнаваемости.

Ирина Мурзаева

Любовь АРКУС, Денис ГОРЕЛОВ

январь, 22

7 **Умер Вениамин Дорман***

Разновидность киноискусства, которой посвятил себя **Вениамин Дорман**, называлась в советские времена приключенческим жанром. А настоящее, одобренное государством, приключение тогда могло быть только одно: либо посчастливилось тебе, товарищ, стать коммунистом (а лучше всего им родиться), либо же пропала твоя жизнь.

Место для торжества партийных ценностей находилось всегда и везде: и в обыкновенной химчистке (*Легкая жизнь* — обаятельный мошенник исправлялся и уезжал на север служить инженером), и в многолетней борьбе героического КГБ с коварными иностранными разведками (*Ошибка резидента*). Официальной идеологии были подчинены и эпос о поисках золота в послереволюционной Сибири (*Пропавшая экспедиция* — юная отважная красавица отвергала возлюбленного, поскольку бывший белый офицер не понимал «главного»), и история о захвате террористами самолета (*Похищение «Савойи»* — критика буржуазных ценностей), и борьба с наркомафией, с которой могут справиться только безоружные и бесстрашные русские (*Медный ангел*).

Базовый сюжет фильмов **Дормана** — коммунисты в жестокой борьбе с псевдоценностями буржуазного мира: золотом, валютой, наркотиками, красивыми вещами, красивыми нехорошими женщинами и т. д. Режиссура **Дормана** опиралась на чрезвычайно крепкую жанровую основу, а потому в его фильмах никакая идеологическая составляющая не могла отменить собственно приключений. Комедия положений, шпионский фильм, боевик — какими бы ангажированными ни были, все же не теряли занимательности. Умение создать достоверную историческую и географическую (почти в «жюльверновском» духе) материальную среду, атмосферу, а также особый вкус к обаятельным «отрицательным» героям (в исполнении первоклассных актеров — **Фаины Раневской, Юрия Яковлева, Ростислава Плятта, Виктора Сергачева, Николая Олялина, Александра Кайдановского, Николая Еременко**) делало фильмы **Дормана** весьма популярными.

Вениамин Дорман

январь, 27

8 **Эльдар Рязанов* заявляет Александру Камшалову о своем желании экранизировать роман Владимира Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина». Советская режиссура на собственном**

«Вместо «Бровкина» ставим «Чонкина», — споет **Андрей Макаревич** в 1989 г., уже зная, что русскому «Чонкину...» не быть. Вдвойне неприятно, что на конфуз проект обрекает не стальная оборона брюзгливых отставников, а чаемая и долгожданная диктатура закона.

Задолго до перестройки автор романа **Владимир Войнович** уступил права на экранизацию британской фирме «Portobello Production», которая в 1988 г. кажется **Эльдару Рязанову** незначительной помехой на пути к созданию национального шедевра с мировым звучанием. Срок договора истекает в ноябре 1988 г. (с правом пролонгации!), а в феврале **Рязанов**

опыте начинает познавать законы мировой продюсерской системы

предлагает владельцам копродукцию и встречает заинтересованность, но с оговорками о праве фирмы на утверждение исполнителей.

Не имея понятия о продюсерской системе вообще и нулевой привлекательности советских артистов для англоязычного рынка в частности, **Рязанов** повел дело со всей решительностью. Он добивается приезда **Войновича** в Россию по приглашению СК СССР, пробивает многочисленные публикации фрагментов романа с собственными предисловиями, запускается на «Мосфильме» под маскировочным названием «Ваня и Аня», звоном лауреатских значков отражает наскоки ветеранских организаций, выбирает натуру, шьет костюмы и утверждает исполнителей. Однако выясняется, что теснить юридически неграмотного советского монстра приятно и легко — неизвестная маленькая фирма-партнер считает наилучшим претендентом на роль Чонкина **Михаила Барышникова**. **Барышников** придерживается того же мнения. **Рязанов** простодушно заявит в печати, что дожидается окончания сроков договора автора с продюсером, которое развяжет ему руки. Однако привыкший к иным нормам ведения дел **Войнович** согласится продлить договор на неопределенный срок, а фирма выставит условия[1], на которые «Мосфильм» не пойдет. Предложенная русской стороной сумма в 100 000 долларов за права на роман англичан не устроит.

Эльдар Рязанов

Конфликт обнаруживает полную нестыковку русских апологетов капитализма с самим капитализмом. Советский художник привык к аксиоматической прибыльности своих картин и к тому, что денежный вопрос — дело десятое. Право собственника ненавистно ему не меньше, чем власть Советов. Полвека перевернутого воспитания сделали рядового творца не либералом, как многим казалось, а стихийным анархистом-эгоцентриком. Пережив все тяготы свободного плавания, многие из них впоследствии перекрасятся назад в социалисты, требуя государственного содержания отрасли и сетуя на Голливуд.

Денис ГОРЕЛОВ

примечания

[1] «Окончательные условия для использования лицензии на производство художественного фильма «Жизнь и невероятные приключения солдата Ивана Чонкина», предоставляемой фирмой «Портобелло продакшн» фирме «Мосфильм»:

1. «Портобелло» бесплатно предоставит «Мосфильму» лицензию на производство одного художественного фильма на русском языке с правом проката лишь на территории СССР. (...)

5. Ни «Мосфильм», ни любое другое лицо или фирма, за исключением фирмы «Портобелло», не будут иметь прав на прокат, показ или передачу фильма любым способом, включая кинофестивали вне территории СССР. Ни «Мосфильм», ни любое другое лицо не будут иметь права показывать фильм на международных фестивалях на территории СССР без предварительного письменного разрешения фирмы «Портобелло». В случае несоблюдения этого условия «Мосфильм» обязан заплатить «Портобелло» штраф в 100 000 фунтов стерлингов за каждое несоблюдение условия любым лицом, включая режиссера. (...)

6. «Мосфильм» передает все творческие и прокатные права на фильм вне территории СССР фирме «Портобелло» без пределов во времени, то есть фильм станет имуществом «Портобелло» вне территории СССР.

7. В том случае, если «Портобелло» по собственному решению согласится выпустить фильм вне СССР и организовать прокат фильма, «Мосфильм» обязан предоставить все пленки и печатные материалы по требованию и без претензий на оплату. (...)

8. В признание работы В. Войновича над сценарием «Мосфильм» перечислит ему полный эквивалент гонорара автора-сценариста в рублях в его банк в Москве. (...)

12. Признавая бесплатное получение лицензии на права, «Мосфильм» направит всевозможные усилия на то, чтобы помочь «Портобелло» с их собственной постановкой «Чонкина», если появится просьба от «Портобелло». (...)

Результатом любого несоблюдения данных условий будет немедленная потеря прав «Мосфильмом» на создание и прокат своего фильма на территории СССР». (**Рязанов Э. Прощай, Чонкин//Огонек. 1989. № 35**)

январь

9

Умерла Вера Малиновская*

Вера Малиновская, звезда советского немого кино, умерла в Монако в возрасте 88 лет. Ее скоротечная, но необычайно яркая карьера началась почти случайно, хотя, как представляется, рождение этой звезды было предопределено не столько режиссерскими поисками, сколько неискоренимым дуализмом общего советского сознания. В то время как молодые кинематографисты-новаторы настойчиво предлагали зрителю лишь эффектные, но малопривлекательные «социальные маски» и «классовые типажи» новой революционной эпохи, режиссеры «традиционной» школы, ориентированные, прежде всего, на кассовые показатели, всеми правдами и неправдами тиражировали в своих картинах таких героев, чьи «безыдейные» образы соответствовали идеалам массового вкуса, не отягощенного канонами марксистской эстетики.

Несмотря на то что воспроизводство такой продукции жестко регламентировалось и неизменно сопровождалось суровой идеологической критикой, она до поры была необходимым элементом советского кинорепертуара, специально ориентированного

на зарубежные коммерческие рынки. Его героями и героинями, разумеется, не могли стать участники постановок **Льва Кулешова**, **Сергея Эйзенштейна** и **Всеволода Пудовкина**. Здесь требовались сюжеты иного рода и исполнители неординарной, «штучной» внешности. Одной из идеальных находок стала грациозная и обаятельная блондинка выше среднего роста **Малиновская**, попавшаяся на глаза режиссеру **Юрию Желябужскому** в коридорах студии «Межрабпом-Русь». Он с первого взгляда оценил ее фотогеничность и ввел на роль героини в *Коллежском регистраторе* по **Пушкину**. Как по мановению волшебной палочки, **Малиновская** стала подлинной звездой, превратившись в живой «брэнд» студии «Межрабпом-фильм»: ее образ в жизни и в ролях тиражировался в тысячах открыток и журнальных обложек; интервью, статьи и рецензии, посвященные актрисе, заполнили страницы советской периодики.

Образ благородной Золушки, чьи черты, по-видимому, были присущи и характеру самой кинодебютантки, неожиданно оказался востребованным: едва завершив съемки у **Желябужского**, **Малиновская** перешла к **Константину Эггерту** в постановку *Медвежьей свадьбы* — квази-идеологического «триллера», переделанного для сцены и экрана из новеллы **Проспера Мериме** наркомом просвещения **Анатолием Луначарским**.

К концу 1927 г. артистическая слава **Малиновской** достигла зенита, предопределив решительный поворот в ее дальнейшей судьбе. Она обратила на себя внимание зарубежных продюсеров. В 1928 г. германская кинокомпания «Emelka» предложила молодой славянской красавице пробный ангажемент в фильме *Ватерлоо* – масштабной костюмной постановке ученика **Макса Рейнгардта** и автора нашумевшей *Улицы* (1923) **Карла Грюне**. Актриса приняла приглашение и сумела убедить официальные инстанции в необходимости своей творческой командировки в Германию.

Перед **Малиновской** открылся новый заманчивый мир, ни в чем не похожий на тот, который она оставила в Москве. Однако и в этом фильме, и в последующих ее ожидали лишь маленькие второплановые роли. Карьера по сути была завершена. Приход звука в кино окончательно похоронил надежды актрисы на возможный успех: подобно многим соотечественникам, ее знание иностранных языков и произношение оставались неисправимо «русскими».

Срок заграничной командировки актрисы давно истек, и ее ждала Москва, но тут в дело вмешались грозные исторические обстоятельства. Летом 1929 г. «эра процветания» внезапно взорвалась биржевым крахом, принеся на Запад долгую Великую Депрессию. В СССР же начался «великий перелом»: были раздавлены остатки нэпа, и начались повальные чистки, показательные судебные процессы, массовые расстрелы и лагерные этапы. Советские граждане за границей оказались в незавидном положении: в приказном порядке или под всевозможными предлогами их отзывали домой, где многих ждали аресты по обвинению во вредительстве или шпионаже. Эти «новации» советской жизни спровоцировали невиданное до тех пор явление — массовое «невозвращенчество». Среди тех, кто предпочел свободу возвращению, были и перворазрядные московские кинематографисты — актеры **Вера Барановская**, **Анна Стэн**, **Валерий Инкижинов**, **Иван Коваль-Самборский**[1], режиссеры **Федор Оцеп** и **Алексей Грановский**.

Невозвращенкой стала и **Малиновская**, хотя ее личный выбор едва ли был обусловлен политическими мотивами. Когда-то почитатель и покровитель **Малиновской** нарком **Луначарский** полушутя заметил, что ее истинное призвание заключается не в сцене и кино, а в любви и в искусстве жить, и, в отличие от многих других своих высказываний, в этом случае оказался прав. В разные годы **Малиновскую** связывали самые теплые отношения с такими разными по характеру и темпераменту художниками как **Максим Горький** и **Ромен Роллан**, принимавшими горячее участие в ее делах и заботах. Она была дружна с немецким писателем **Эрихом Марией Ремарком** и его женой, и именно эта пара спасла ее от нацистов.

Вера Малиновская

Бывшая актриса провела много лет в Италии, пережив помпезное правление дуче и его бесславное падение, союзную оккупацию и все потрясения послевоенной жизни и, в конце концов, — смерть любимого мужа. О возвращении на Родину она не помышляла, однажды заметив, что не в силах жить в стране, где у женщины есть всего два платья — домашнее и рабочее.

Летом 1979 г. она приехала в Москву в качестве гостьи XI МКФ, где ее весьма благожелательно встретили хозяева и уже немногочисленные друзья. Они были потрясены тем, что в свои годы актриса в полной мере сохранила молодую осанку и легкость походки, присущие воспитанницам балетных школ.

Рашит ЯНГИРОВ

примечания

[1] После прихода к власти нацистов **Иван Коваль-Самборский** решил вернуться на Родину и через некоторое время был отправлен в ГУЛАГ.

февраль, 2

В ЦДК «проваливается» ретроспективная «Панорама авторского кино Франции». Это тем более удивительно, что авторского кино Франции доселе попросту не было в советском прокате

10 Не только те, кто прорывался на просмотры «Панорамы» с привычным намерением «развлечься и отдохнуть», но и истинные синефилы остаются после просмотров в глубоком недоумении. И это неудивительно: ведь наши зрители встретились, по сути, с абсолютно незнакомым и неожиданным явлением. В течение недели демонстрируется около 25 фильмов последнего десятилетия[1]. Энтузиазм зрителей, поначалу огромный, начинает спадать на первом же просмотре, где демонстрируется картина **Жака Деми** *Комната в городе*. Попытка режиссера соединить музыкально-живописный мелодраматизм и условность *Шербурских зонтиков* с острым социальным пафосом – необычным для Франции, но в СССР набившим изрядную оскомину – восторга не вызывает. Замешательство день ото дня усиливается: эстетические коды, необходимые для понимания привезенных французами фильмов, неизвестны нашим зрителям. Скажем, трудно воспринимать *Ночи полнолуния* **Эрика Ромера** вне контекста его прежних работ. Сама проблематика большинства показываемых картин – напряженность существования современного человека, брошенного, дезориентированного в хаосе мироздания – оказывается чуждой и малоинтересной зрителям, которых на протяжении многих лет тщательно оберегали от западного экзистенциализма. Незнакома и непонятна им и сама кинолексика французских режиссеров: соединение авторства и жанра – одно из принципиальных достижений «новой волны» – почти не имело аналогов в нашей кинематографической действительности, где заведомо подразумевались разрыв и даже противостояние между кино «авторским» и «зрительским». Не выдерживает публика и тяжелой, по-настоящему трагичной, документальной картины **Клода Ланцманна** *Шоах*. Уникальный девятичасовой фильм об уничтожении евреев нацистами, построенный на синхронных интервью свидетелей, палачей и жертв геноцида, медленно и бесповоротно затягивает зрителей в круги земного ада. Зрители сопротивляются – большинство из них покидает зал, не посмотрев и половины.

«Трудным» кажется и фильм *Деньги* живого классика **Робера Брессона**. Как и *Без крова и вне закона* **Аньес Варда**, картина привычно трактуется нашими критиками и журналистами как социально-обличительная, что, конечно, упрощает смысл этих метафизических притч.

французское кино в СССР

Советские люди были уверены, что прекрасно знают кино Франции. До революции у нас обожали французских комиков: визит **Макса Линдера** стал для России сенсацией. После революции «поставки из Франции» шли как будто бесперебойно. Фильмы покупались щедро и регулярно: Франция была дружественной страной, а ее Компартия – одной из самых влиятельных.

У нас любили **Рене Клера**: в 1925 г. с успехом шла его фантастическая комедия *Париж уснул*, в 1930 г. – *Под крышами Парижа*, лирическая и условная картина про жизнь «маленьких людей»; на Московском фестивале 1935 г. получил приз сатирический *Последний миллиардер*, иронизирующий над буржуазным парламентаризмом, в 1950-е гг. куплены *Большие маневры*.

Конечно, в 1930-е гг. шла в СССР пропагандистская картина **Жана Ренуара** *Жизнь принадлежит нам*, созданная по заказу ФКП в период сближения режиссера с Народным фронтом. Позже были куплены его *Марсельеза* и *Тоска* – этим, правда, и исчерпывались фильмы французского классика в нашем прокате.

Несколько шире оказался представлен поэтический реализм **Марселя Карне**: перед войной шла *Набережная туманов*, позже *Дети райка*, *Тереза Ракен* с **Симоной Синьоре** и *Убийцы именем порядка*.

Активно показывали **Жюльена Дювивье** – *Большой вальс*, впервые увиденный нашими зрителями в 1940 г., на долгие годы сохранил популярность.

После легендарной «Недели французского кино» 1955 г. французские актеры стали у нас всеобщими любимцами. Впоследствии такие «Недели» проходили регулярно, раз в несколько лет – показывались в основном коммерческие ленты именитых режиссеров.

В прокат тоже приобреталась продукция либо «идейно близкая», либо вполне «безобидная»: приключенческие и костюмно-исторические фильмы, полицейские истории, семейные мелодрамы, комедии с пикантными ситуациями. Полюбили у нас **Жан-Поля Ле Шануа**, который был коммунистом: в 1950-е гг. с успехом шли в СССР его *Адрес неизвестен*; *Папа, мама, служанка и я*; *Беглецы*; в 1960-е гг. – *Отверженные* с **Жаном Габеном**. Регулярно покупались картины **Клода Отан-Лара**: *Красное и черное* и *В случае несчастья* с **Габеном** и **Бриджит Бардо** (1950-е гг.); *Дневник женщины в белом* и *Новый дневник женщины в белом* (1960-е гг.); *Глория* (конец 1970-х гг.). Любимцем нашей публики был **Кристиан-Жак**: бестселлерами 1950-х гг. стали *Пармская обитель*, *Фанфан-тюльпан* и *Если бы парни всего мира*, в 1960-е гг. большой успех имели *Закон есть закон*, *Бабетта идет на войну*, *Веские доказательства*, *Пир хищников*, *Черный тюльпан*. Было куплено несколько лент **Рене Клемана**: в 1940-е гг. – антифашистская *Битва на рельсах* и социально-критическая *По ту сторону решетки* (в советском прокате – *Устен Малапаги*), позже *Жервеза* (по роману **Эмиля Золя**

«Западня»), в начале 1960-х – антивоенный *День и час* с **Синьоре**. Вовсю шли коммерческие фильмы **Робера Энрико** и комедии **Жака Тати**, в огромном количестве приобретались развлекательные картины **Клода Зиди**.

В видимой хаотичности закупок все же прослеживалась своя логика: поскольку жанровое кино США было провозглашено рассадником «секса и насилия», нишу, которую прокат самой Франции обычно отводил Голливуду, заняли в СССР именно фильмы Франции. Французский фильм для советского зрителя – это, прежде всего, назидательная социальная драма с **Габеном**, лента «плаща и шпаги» с **Жераром Филипом** или **Жаном Марэ**, исполненная горьковатой печали мелодрама с **Анни Жирардо**, полицейская история с **Жан-Полем Бельмондо**, комедии с **Бурвилем**, **Луи де Фюнесом** или **Пьером Ришаром**. Школьники бесконечно пересматривали *Трех мушкетеров* и *Парижские тайны*, воображение мальчишек волновал неуловимый Фантомас, девочек – похождения пленительной Анжелики. Во французских фильмах нравились зрелищность, романтическое начало, дух авантюрного приключения, непринужденный юмор, отсутствие надоевшей назидательности, легкий флер изящной эротической фривольности, обволакивающей действие, да и попросту «виды» Парижа. Из этих фильмов зритель получал хоть какую-то информацию о современных интерьерах, дизайне, модах, об обыкновенных «их» магазинах. Французский фильм для советского народа оставался прежде всего фильмом о красивой жизни. Этому отвечали и сага **Анри Юнебеля** о Фантомасе, и претендующие на поэму о больших чувствах *Мужчина и женщина* **Клода Лелуша**, и изящные ленты **Деми**. Время триумфа этих фильмов в прокате – пик популярности французского кино в СССР.

Другая Франция – родина революций и радикальных культурных исканий: кубизма, сюрреализма, экзистенциализма, театра абсурда, «нового романа» – оставалась для советского человека тайной за семью печатями.

Новаторские течения возникли во французском кинематографе уже в 1920-е гг. После революции в нашем прокате еще можно было увидеть фильмы экспериментатора и предвестника французского авангарда **Абеля Ганса** (*Пастер* и *Верное сердце* в 1923 г., в 1925 г. – *Прекрасную нивернезку*), но в дальнейшем его имя навсегда исчезло с советских афиш. Не было у нас и картин кинематографического алхимика **Луи Деллюка**, чьи теоретические штудии легли в основу эстетических поисков и экспериментов французского кино 1920-х гг. Не было фильмов одного из лидеров первого французского авангарда **Марселя Л'Эрбье**. Не было работ **Жака Фейдера** – одного из немногих французских режиссеров 1920-х –1930-х гг., которого впоследствии признали для себя авторитетом радикальные киноавторы «новой волны». Не было главных работ **Ренуара**. Не было киносновидений **Жана Виго**. В годы сталинских пятилеток не могло быть и речи о демонстрации бунюэлевских *Андалузского пса* или *Золотого века* или, к примеру, фильма **Жана Кокто** *Кровь поэта*.

В конце 1950-х гг., вобрав в себя опыт исканий предыдущих десятилетий, во Франции возникло направление, обновившее киноязык и кардинально повлиявшее на развитие киноискусства во всем мире, – «новая волна». Из ее «программных» картин в советский прокат сразу попали лишь *400 ударов* **Франсуа Трюффо**, кое-как проведенные по ведомству «критического реализма». На ММКФ 1966 г. показали *Альфавилль* **Жан-Люка Годара** – но это был единственный фильм кинобунтаря, пробравшийся за «железный занавес». **Годар** поначалу отвергался как авангардист, а с 1968 г. – как злостный антисоветчик, левак и маоист. **Клода Шаброля** впервые показали у нас лишь в 1984 г. (*Это было в Париже*). **Ромера** не показывали вообще. Как и **Жака Риветта**, как и **Жана Пьера Мельвиля**. **Луи Маль** появился только с двумя фильмами – *Частная жизнь* с **Бардо** и **Марчелло Мастроянни** (начало 1960-х гг.) и *Лифт на эшафот* (в 1971 г., почти 15 лет спустя после выхода картины). Лучших лент **Маля** у нас не было: *Зази в метро* не угодила абсурдистской стилистикой, а фильм *Лакомб Люсьен* обвинили в тонкой реабилитации коллаборационизма.

Вместо принципиальных для своего времени фильмов у нас появились статьи, где «новая волна» объявлялась идейно несостоятельной, а молодым кинореволюционерам предрекалось скорое возвращение в породившее их «мелкобуржуазное» лоно. Поразительно, что как только иные из вчерашних новаторов действительно стали снимать гладенькое коммерческое кино – тут-то их фильмы и стали покупать на родине победившего социализма. Не изменивших себе режиссеров в СССР не знали. Фильм великого религиозного художника **Брессона** *Приговоренный к смерти бежал* почти не шел на экранах. Фильм **Алена Рене** *Хиросима, любовь моя*, показанный на МКФ, вызвал настоящий шок – именно поэтому и не был куплен, как и прочие ленты режиссера (исключение составил *Мой американский дядюшка* – в начале 1980-х гг. неожиданный выпуск этого экспериментального фильма стал событием).

Словом, от зрителя отсекалось почти все, что разрушало миф о французском фильме, предназначенном для легкого отдохновения. Оттого даже творчество любимых актеров представлялось неадекватно. **Марэ** был известен как герой авантюрных фильмов, а не элитарных лент **Кокто**. **Бельмондо** – как герой «полицейских» триллеров,

Пармская обитель

Набережная туманов

Жервеза

Бабетта идет на войну

Фантомас

Большие маневры

Не упускай из виду

Рокко и его братья

Повторный брак

а не «новой волны». **Ален Делон** повсеместно воспринимался как сладкий красавчик – меж тем мировую известность он получил не благодаря фильму *Искатели приключений*, а у **Лукино Висконти**, **Микеланджело Антониони** (к счастью, *Рокко и его братья* и *Затмение* все-таки попали на наши экраны), **Джозефа Лоузи**, **Мельвиля**, **Клемана**. **Марина Влади** была популярна благодаря *Колдунье* (фильма *Две или три вещи, которые я знаю о ней* **Жан-Люка Годара**, конечно, не было в прокате). Мы не видели лучших лент с **Жанной Моро** (*Жюль и Джим*, *Дневник горничной*). Отечественный зритель долго будет воспринимать **Катрин Денев** как холодную кинодиву и удивляться, отчего звезду заносит к **Караксу** или **Ларсу фон Триеру**. А ведь актриса прославилась именно в ролях, пронизанных психопатологическим подтекстом, – для зрителя же, не видевшего фильмов **Романа Поланского**, **Луиса Бунюэля**, **Марко Феррери**, она оставалась лирической героиней упрощенно прочитанной картины *Шербурские зонтики* и *Майерлинга*.

В 1988 г., наконец, впервые представлено на наш суд не коммерческое, но авторское кино Франции – ее гордость и престиж.

На первую же дискуссию, состоявшуюся в рамках «Панорамы», собирается, к разочарованию французских гостей, совсем немного народу: вместо своих коллег – режиссеров или драматургов – французы видят в зале всего несколько критиков и вовсе случайную публику. Пытаясь объяснить, почему собралось так мало заинтересованных собеседников, почему так противоречива реакция зала на привезенные фильмы, знаток французского кино **Михаил Ямпольский** говорит о трудностях вхождения в зону чужой эстетики. Однако возглавляющий французскую делегацию **Бертран Тавернье** по-прежнему остается в недоумении: ведь эти же самые фильмы смотрят миллионы людей во всем мире. Между тем драма советского зрителя как раз и заключается в его оторванности от «всего мира» – но эта драма, равно как и ее последствия, в 1988 г. еще не вполне осознается.

Александр БРАГИНСКИЙ, Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] *Комната в городе* (1982) **Жака Деми**, *Без крова и вне закона* (1985) **Аньес Варда**, *Ночи полнолуния* (1984) **Эрика Ромера**, *Поверженный Амур, или Любовь на земле* (1984) **Жака Риветта**, *Свобода, ночь* (1985) **Филиппа Гареля**, *Семейная жизнь* (1984) **Жака Дуайона**, *До свидания, дети* (1986) **Луи Маля**, *Деньги* (1983) **Робера Брессона**, *Около полуночи* (1986) и *Страсти Беатрис* (1988) **Бертрана Тавернье**, *Дурная кровь* (1986) **Леоса Каракса** и др.

февраль, 8

11

В Москве, на Красной площади идут съемки фильма «Красная жара» Уолтера Хилла с Арнольдом Шварценеггером в главной роли. Зубодробительные боевики и мистические триллеры теперь снимают также в Москве и Ленинграде. Некоторое время это будет и модно, и выгодно. Но недолго

Прошлогодний декабрьский договор по РСМД ввергает Россию с Америкой в новый медовый месяц с искрами взаимных объятий. Слово «red» повторяется в дипломатических анонсах и заголовках биржевых бюллетеней с той же частотой, что в 1943 г. На подходе век телемостов, совместных предприятий, рока без наркотиков и эфира без глушилок.

Первым третья весна в двусторонних отношениях воодушевляет режиссера **Уолтера Хилла**, сделавшего имя на фильмах о дружбе-вражде разноцветных напарников (*48 часов*, *Все меры предосторожности*) и разглядевшего в Москве новый поворот традиционной темы. Снятая с выездом на натуру, *Красная жара* становится пилотом в серии «фильмов Красной площади» (Россия без собора Василия Блаженного для американца такой же нонсенс, как Париж без Эйфелевой башни). В работе над образом капитана Данко человек-гора **Арнольд Шварценеггер**, по собственному признанию, вдохновляется героиней любичевской *Ниночки* – человекообразной сивиллой с дремлющей, но нежной душой **Греты Гарбо** (даже в имени давно умершей звезды этой зимой отчетливо слышится «Горби»). Ряд малодружественных заявлений в жестких республиканских тонах не мешает артисту встретиться с **Михаилом Горбачевым** и кумиром детства **Юрием Власовым**. Законченный к лету фильм посвящается памяти погибшего накануне каскадера **Бенни Доббинса**, персонального дублера **Арни**.

Красная жара

Открыв затерянный мир, *Жара...* так и останется единственным по-настоящему дружелюбным фильмом о русских. Капитан Данко выглядит стреляющей гориллой, гунном в посудной лавке, – но точно так же ведут себя все любимые копы Америки – от Грязного Гарри до «крепкого орешка». Зато он знает иностранные языки, принимает душ, пресекает наркотраффик, верховодит в дуэте, и играет его самый высокооплачиваемый на данный момент актер США. В последующих фильмах «красной серии» русским отведут исключительно туземные функции – как в любом миссионерском кино. Они будут либо выбравшими свободу перебежчиками (*Охота за «Красным октябрем»*), либо проститутками-моделями-редакторшами, готовыми сию минуту спустить флаг перед белозубым гастролером (*Русский дом*, *Золотой глаз*, *Назад в СССР*), либо солдафонами, бессильными справиться с мафией и кличущими на подмогу эффективных бэтменов-суперменов (*Максимальное*

ускорение, *Полицейская академия-7*). Менты в этих фильмах сплошь будут носить барашковые шапки почетного караула, подсмотренные в хронике военных парадов, мафиози – бороду, демонстранты – плакат «Дайте нам хлеба!», над Москвой установится непролазная полярная ночь, все без устали будут пить водку и плясать казачка. Возможно, авторы этой развесистой калинки-малинки и хотят открыть Россию получше, но побоятся отойти на шаг от своей валютной гостиницы. Окруженные пригостиничным сбродом – бандитами, таксистами, проститутками, матрешечниками и гэбэшниками, – они и составят из этих категорий лиц мозаичный образ новой России. Справедливости ради стоит добавить, что в ином Америка и не нуждается. «Им не нужен таджик в смокинге», – скажет позже **Бахтиер Худойназаров**, – «им нужен таджик, слезший с гор в вонючей овчине».

Как обычно, вслед за первооткрывателями на новые земли потянутся «энергичные люди», проще говоря – прохиндеи с B-студий, привлеченные ирреальной ценой доллара на черном рынке. Запрет на валютное хождение сделает производство в России сказочно дешевым и привлекательным. Продюсер приключенческого трэша **Менахем Голан** успеет целиком снять в Москве фильм *Колл Бешеный Пес* о разделе Нью-Йорка ирландскими и итальянскими группировками, предполагая и съемки prohibition-фильма *Убить Голландца*. Однако в декабре 1991 г. реформаторское правительство разрешит долларовый оборот. **Голан** получит вполне реальный счет и, чертыхаясь на русскую дикость, уедет за коротким рублем в цивилизованную социалистическую Белоруссию.

Россия окажется недостаточно дикой, чтобы вызывать интерес. Образ заповедника марксистских чудовищ для любознательных суперменов меркнет с первой же миссией в Москву. Боеголовок на улицах нет, голода нет, детской маршировки нет, милицейских облав нет... И что самое обидное – фурора по случаю заморских визитеров тоже нет, и не будет: до самого 1994 г. в России хватит собственных горячих новостей, чтоб еще отвлекаться на «турыстов». На улице не узнают никого, кроме **Пьера Ришара**, сервис фатально не соответствует звездным стандартам, люди ездят на плохих машинах и читают плохого качества политбеллетристику.

С «империей зла» **Рональд Рейган** сильно погорячился.

Денис ГОРЕЛОВ

февраль, 12

На МКФ в Западном Берлине фильм Александра Аскольдова «Комиссар» получает «Серебряного Медведя»

12 Прошлогодний берлинский успех советскому кино повторить не удается: *Комиссар* получает более привычного для нас «Серебряного Медведя», а также премию FIPRESCI. «Золотого Медведя» жюри отдает китайскому *Красному гаоляну* **Чжана Имоу**, поддержав в его лице «новое кино» социалистических стран. Сообразно с этой «политической линией» другим «Серебряным Медведем» награждают *Мать Крулей* поляка **Януша Заорского**, предпочтя его мэтру-соотечественнику **Анджею Вайде** с *Бесами*.

Комиссара показывают на третий день фестиваля, фильм идет в переполненном зале, а завершение показа сопровождается овацией. На пресс-конференции также яблоку негде упасть. Более всего журналистов интересует не поэтика, а драматическая судьба картины, двадцать лет пролежавшей на «полке» и впервые ставшей доступной западному зрителю. По свидетельству **Ханса Йоахима Шлегеля**, до последнего времени оставалось неясным, дадут ли в Берлинский конкурс *Комиссара*, несмотря на то что он уже полгода назад, в июле 1987 г., был показан в ПРОКе Московского МКФ и в декабре, незадолго до Берлинале, дождался официальной премьеры в столичном Доме кино. Советское представительство в Западном Берлине – самое внушительное за всю историю фестиваля. Во внеконкурсной программе – также снятый с «полки» фильм **Андрея Кончаловского** *История Аси Клячиной...*, параджановские документальные *Арабески на тему Пиросмани*, *...Больше света!* **Марины Бабак**. В «Форуме» – альманах *Начало неведомого века* (*Родина электричества* **Ларисы Шепитько** и *Ангел* **Андрея Смирнова**), *Непрофессионалы* **Сергея Бодрова**, неигровые картины **Александра Сокурова**. На смотре детского кино – сказка **Бориса Рыцарева** *На златом крыльце сидели*. Под крышей «Панорамы» – короткометражка **Ивана Дыховичного** *Элия Исаакович и Маргарита Прокофьевна*, *Риск* **Дмитрия Барщевского**, а главное – программа «Балтийское ретро», отрекомендованная «Times» как «очередной сюрприз социалистического Востока» и представившая перестроечную документалистику Латвии, Литвы и Эстонии. В том числе *Легко ли быть молодым?* **Юриса Подниекса**, *Познакомлюсь с мужчиной* **Ивара Селецкиса**, *Мужики острова Кихну* **Марка Соосаара** и *Высший суд* **Герца Франка**, чья персональная недельная ретроспектива начнется в Академии искусств сразу же после закрытия Берлинале.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

Комиссар

февраль, 16

13

«ЧП районного масштаба»* Сергея Снежкина допускается в кинотеатры страны. Местная комсомольская номенклатура препятствует прокату. «Советский экран» развернет кампанию в защиту картины. В 1989 г. «ЧП...» войдет в десятку самых раскупаемых фильмов московского Международного кинорынка

Автобиографическая плутовская одиссея освобожденного комсомольского деятеля, ныне писателя **Юрия Полякова** была экранизирована на пике ненависти к эксплуататорскому классу и его боевому отряду – комсомолу. Герой – пройдоха-секретарь, аппаратный монстр, таскающий невинность на съедение. Роман-анекдот про краденое знамя повествовал об агонии сексуальных и бюрократических садомазохистских извращений. Пуще всего запомнятся изнасилование на кухне «мордой в фарш» и партийные здравицы перед полным бассейном неодетых комсомольских наяд, что подразумевает смелую номенклатурную оргию. **Сергей Снежкин** документирует сладкую гадость разложения – тщетно рассчитывая на притягательность отталкивающего. Однако перед лицом вечности *ЧП...* не спасет ни горячая тема, ни грязная эротика, ни прибавивший очков кратковременный запрет в наилиберальнейшие времена. В момент своего появления это «фильм, о котором спорят». С течением времени, с бесповоротным исчезновением самой фактуры он превратится в фильм, о котором забывают. Снятый на бурой пленке сатирический памфлет оказывается не менее неприятным, чем объект его насмешки. Став историей, краткие периоды слома нравственных ориентиров начнут отчаянно манить циничных эстетов. Лет через 20 фильм **Снежкина** превратится в хрестоматийный путеводитель по мраморным кулуарам денационализированных дворцов, юношеским грешкам респектабельных товарно-сырьевых баронов и канувшему в Лету аппаратному лексикону. Первички, взносы, шесть орденов, кисейные райкомовские занавесочки, «море волнуется» станут культовыми словами и предметами, а юноши иных времен будут, по-бочкински надув щеки, хрипло цедить: «Пойми, дурилка картонная, в комсомоле работают не только головой, но и печенью!».

ЧП районного масштаба

Денис ГОРЕЛОВ

февраль, 19

14

В Москве и Ленинграде открывается Неделя кино США. Последний раз подобная акция проводилась более тридцати лет назад

Событие вызывает огромный ажиотаж.[1] Еще бы: прорвана долгая и героическая оборона советского проката от кинематографа конкурирующей сверхдержавы – зловредного сеятеля аморальности, проповедника насилия и, понятное дело, апологета жестокости. На советскую территорию допущено более 30 американских фильмов: от легендарных *Волшебника страны Оз* и *Поющих под дождем*, давно ставших классикой во всем мире, кроме отдельно взятой шестой части суши, – до самых что ни на есть новинок, среди которых последний фильм родоначальника «черного» жанра **Джона Хьюстона** *Умерший*, развлекательная *Роксана* со **Стивом Мартином** и др. Все копии предоставлены СССР бесплатно: советская сторона (мероприятие проводится по инициативе Госкино СССР, СК СССР, СТД СССР и общественной организации США «Дипломатия средствами кино и театра») заявила, что оплатить расходы по аренде фильмов не в состоянии. Американцам с огромным трудом удалось уговорить своих прокатчиков внести посильный вклад в дело укрепления дружбы и взаимопонимания между народами. Уговорили. Подарочный набор получился отменный – все жанры в гости были к нам[2], однако оказывается, что гостям эта акция доброй воли, пожалуй, нужнее, чем хозяевам. Главный редактор «Совинтерфеста» **Владимир Иванов** в интервью газете «Аргументы и факты» сетует, что расходы по приему делегации из 40 человек (американские продюсеры, актеры, режиссеры, сценаристы) превышают сумму, которую способны принести показы[3]. Зрительский ажиотаж и огромные цены на билеты делают это утверждение сомнительным, тем более что американцы не только не получают какого бы то ни было материального вознаграждения, но и сами оплачивают перелет. Просмотры для широкой публики предписывалось начать только 24 февраля, а не 21, как просили американцы. Наши чиновники пытались предотвратить демонстрацию американских картин в день Советской армии, но после долгих переговоров все-таки пошли на уступки. Часть фильмов (около 15) разрешено демонстрировать только на «закрытых» сеансах – в ЦДК и Доме актера. Сеансы порой начинаются с 40-минутным, а то и часовым опозданием. В СССР американское кино всегда было волнующим мифом и долгое время «запретным плодом». Километровые очереди красноречиво свидетельствуют о том, что долгожданное свидание с американским кинематографом для советского зрителя является событием экстраординарным.

В 1920-е гг. в СССР широко шли фильмы **Дэвида Уорка Гриффита**, **Чарльза Чаплина**, **Бастера Китона**, **Эриха фон Штрогейма**, а также принадлежащие анонимному «потоку» американские вестерны, детективы, мелодрамы, комедии. *Нетерпимость* (1916) **Гриффита** была показана сразу после революции – правда, без «евангельской» линии. Зрители

прекрасно знали **Гарольда Ллойда**, а посетивших СССР **Дугласа Фербенкса** и **Мэри Пикфорд** встречали с небывалым ажиотажем и как старых знакомцев. Популярность американского кино отражена и в поэзии тех лет (**Владимир Маяковский**), и в прозе (герои **Леонида Добычина** спорят о фильме **Китона** *Генерал*). Некоторые принципы сюжетосложения и монтажа, открытые в американском кино, **Лев Кулешов** положил в основу своей художественной программы.

В 1930-е гг. происходит общее оскудение кинорепертуара. Единственный представительный показ американских фильмов тогда состоялся в рамках Первого Московского международного фестиваля 1935 г., где, в частности, зрители впервые увидели анимации **Уолта Диснея**. Фестиваль имел невероятный успех, однако больше власти не рисковали. Советский зритель не знал ни **Грету Гарбо**, ни **Фреда Астера**, ни братьев **Маркс**. В прокат выходили строго избранные американские ленты, к которым питал слабость сам вождь: *Огни большого города* и *Новые времена* **Чаплина**. Их успех трудно подтвердить цифрами – статистика посещений в 1930-е гг. если и велась, то, вероятно, приравнивалась к государственной тайне: не трудно догадаться, куда ломились зрители – на **Чаплина** или на *Великое зарево*.

После Великой Отечественной грянул краткий бум зарубежного кино: советский экран заполонили фильмы из киноархива поверженной Германии, причем картины стран-союзников по антифашистской коалиции шли вперемежку с лентами, созданными при нацизме. Массовый зритель не чувствовал между ними особой разницы: он успел отвыкнуть от американского кино, и все ленты скопом простодушно именовал «трофейными», тем более что вступительные титры отрезались. Таким образом, у нас смогли, наконец, увидеть **Джона Уэйна** и **Хэмфри Богарта**, но они остались в СССР безымянными. Зато хорошо запомнили здесь имя **Дины Дурбин**, любимицы публики, трогательной инженю из музыкальных лент **Генри Костера**. Легендой массового сознания стал Тарзан – обнаженный атлет, не ведающий оков цивилизации. И это не случайно. Для послевоенной Германии американские фильмы явились подспудным оружием «денацификации»: Америка воспринималась в них как страна свободных людей. Для советского народа эти фильмы тоже стали грезами о свободе – только несбывшимися.

Вчерашний союзник быстро стал недругом, и в годы «холодной войны» советская пропаганда устрашала народ злокозненным Голливудом – рассадником расизма, мистики и, разумеется, невиданного разврата. Отчаянно демонизировалась фигура **Альфреда Хичкока**, в статьях о «загнивающим искусстве» он пышно именовался «королем кино-ужасов» (с особым смаком отчего-то разделывали фильм *Веревка*).

Интерес к «запретному плоду» был основательно разогрет. После кончины «вождя» зритель вправе был ожидать от начавших скупо появляться в прокате американских лент «чего-то этакого». Но покупались ленты неброские, камерные, реалистические, с непременными элементами социальной критики. Замечательные картины *Марти* или *12 разгневанных мужчин* не отвечали мифу об американском кино, и зритель был уверен, что нечто «главное» от него прячут. И не ошибался. Лучших лент жанрового кино США не было в прокате. Не было *Поющих под дождем* и других классических мюзиклов. *Вестсайдскую историю* показали столь поздно, что зритель не оценил ее новаций. Вестерны можно было пересчитать по пальцам, «фильмы ужасов» – извечное идеологическое пугало – вообще не покупались. О показе мистических драм вроде *Ребенка Розмари* **Романа Поланского** нечего было и мечтать (за одним исключением – каким-то чудом на излете 1970-х гг. в прокате мелькнет *Наваждение* **Брайана Де Пальмы**).

У нас не знали экспериментов **Орсона Уэллса**, автора знаменитого *Гражданина Кейна*, и видели лишь одну работу экзистенциалиста **Стэнли Кубрика**. Роль безупречно «прогрессивного художника Запада» отводилась представительной фигуре американского режиссера **Стэнли Крамера** – почти каждый новый его фильм (*Нюрнбергский процесс*; *Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир*; *Благослови детей и зверей*; *Оклахома, как она есть*) выходил на советские экраны. Его гражданская позиция вызывала уважение, но зрителю, уже видевшему, скажем, новые итальянские или польские фильмы, добротный академизм режиссера казался старомодным.

Интересно, что американские фильмы, имевшие в Советском Союзе шквальный успех, обычно были не вполне каноническими для Голливуда. *Спартак* **Кубрика** – не просто исторический колосс, а трагическая фреска о жажде свободы, природе бунта и тирании. Даже такой американский жанр, как вестерн, был представлен фильмом *Великолепная семерка* **Джона Стерджеса** – калькой с ленты **Акиры Куросавы** и, по сути, «антивестерном», предвещавшим открытия **Серджо Леоне**. В лентах *Римские каникулы* **Уильяма Уайлера** и *Война и мир* **Кинга Видора** зритель горячо полюбил нежную **Одри Хепберн**, дитя Европы. А вот **Мэрилин Монро**, которую увидел в одном из самых знаменитых фильмов с ее участием *Некоторые любят погорячее* (в нашем прокате – *В джазе только девушки*), почти не заметил.

Волшебник страны Оз

Наконец в безопасности

Большой вальс

Римские каникулы

Сестра его дворецкого

Мост Ватерлоо

Огни большого города

В джазе только девушки

Спартак

Тутси

На рубеже 1960-х – 1970-х гг. на гребне молодежных революций и антивоенных протестов возникло самое мощное направление послевоенного кино США – «новое американское кино», взрывающее национальные мифы. Вот, казалось бы, находка для советской пропаганды. Однако общими для обеих систем были ханжеское изображение интимной жизни и романтизация человека с оружием в руках. «Новое кино» бросило вызов этим канонам Голливуда, что сделало невозможным прокат в СССР выдающихся фильмов *Полуночный ковбой* **Джона Шлезингера**, *Маленький большой человек* **Артура Пенна**, *Последний киносеанс* и *Бумажная луна* **Питера Богдановича** и др. Из лучших фильмов «нового американского кино» в СССР были показаны лишь фильм *Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?* **Сиднея Поллака** и созданная чуть раньше возникновения этого направления, но внутренне примыкающая к нему *Погоня* **Пенна**.

В то же время на советский экран не допускались и зрелищные, коммерческие хиты. Не приобретались картины **Стивена Спилберга** или **Джорджа Лукаса** – обычно под предлогом нехватки валюты. На экраны выходили кальки с оригинала: вместо спилберговских *Челюстей* – *Смерть среди айсбергов* и т. п., но и этот ручеек был скуден.

К концу 1970-х гг. к обычным «мишеням» советской цензуры – секс, насилие, антикоммунизм – постепенно добавилась еще одна, совсем уж курьезная: в самых невинных фильмах требовали изымать кадры магазинов и супермаркетов. Действительно, почти любая американская картина могла бы предоставить возможность сравнить жизненные стандарты в США и стране «победившего социализма» – естественно, не в пользу последней. Это, кстати, и происходило, рождая нередкие казусы восприятия. Так, в социально-критическом *Освобождении Л. Б. Джонса* советского зрителя гораздо более, нежели сюжет фильма, занимали и изумляли вполне стандартные для США загородные коттеджи, в которых жили жертвы расизма, и даже джинсы, которые те запросто носили, а в СССР можно было достать лишь «по блату».

История развития и попросту выживания национального кино разных стран в условиях давления киноиндустрии США везде складывалась по-разному. Эта экспансия эффективно сдерживалась при «либеральном социализме» в Польше, Венгрии, Чехословакии. Здесь не запрещали американское кино, а выпускали в прокат наиболее значительные его фильмы. Итог разумной культурной политики – взлет послевоенного кино Восточной Европы. В СССР одним из побочных эффектов «железного занавеса» стало развитие самобытной национальной кинематографии в каждой республике. Но Голливуд «возьмет свое» и у нас, причем в чудовищных формах.

Во время проведения Недели американского кино советские чиновники все еще ощутимо «осторожничают», но их старания уже вполне бессмысленны – страна стремительно покрывается сыпью «видеосалонов», «видеотек» и даже «видеокафе». Пока либералы ратуют за выпуск «пропущенных» для зрителей фильмов **Федерико Феллини**, **Луиса Бунюэля** или **Киры Муратовой**, видеосалоны, зазывающие подростков на «ужастики» и истории с мордобоем, успевают заменить для них сам кинопрокат. Кустарные видеокопии не только отменят разницу между зрелищем класса «А» и класса «В», они уничтожат в сознании неофитов саму плоть кино – изображение и монтаж. Не говоря уж об операторских и акустических нюансах второго и третьего планов, о самом формате и размере кадра. Вскоре после этого и сам кинопрокат с успехом начнет потчевать зрителей дешевой третьесортной жвачкой. Все это приведет к общему падению кинокультуры, к ориентации на стандартную эстетику телевидения, к невостребованности и постепенному вымыванию целого слоя профессионалов. Так окажется пропущенным целое поколение зрителей и, может быть, кинематографистов.

Сколько-нибудь методичное многолетнее знакомство зрителя с лучшими образцами великого американского кинематографа могло бы стать противоядием от хлынувшей на него продукции класса «В», замещающей в массовом сознании его образ. Этого не случится. Плоды мы будем пожинать еще долго.

Олег КОВАЛЮВ

примечания

[1] Цена билетов по тем временам необычайно высока (от 1 руб. 20 коп. до 1 руб. 50 коп.), однако раскупают их мгновенно. Бронь предусматривается только для инвалидов и участников войны. 50 % билетов распространяется исключительно по коллективным заявкам.

[2] В программу Дней кино в США вошли *Контакты третьей степени* **Стивена Спилберга** (1977); *Империя наносит ответный удар* **Джорджа Лукаса** (1980), *Возвращение домой* (1978) и *Шампунь*(1974) **Хала Эшби**; *Поля смерти* **Джоффе** (1984); *Сигнал 7* **Роба Нильсона** (1986), демонстрирующий новые видеотехнологии; психологические драмы режиссера и актрисы **Ли Грант** *Загадай мне загадку* (1980) и *Ничей ребенок* (1986), *После работы* (1985) **Мартина Скорсезе**, *Большое кукольное путешествие* **Хенсона** (1981), *Цветок пустыни* **Юджин Корр** (1986), *Саундер* **Мартина Ритта** (1972) и др.

[3] Иванов В. Вот такое кино//АиФ. 1988. № 8.

март, 2

Умер Вадим Медведев*

15 **Вадиму Медведеву** цены не было бы, родись он в Голливуде. Он был красив, и его красота была его же и роком. В иных красавцах (**Владлене Давыдове**, **Василии Лановом**, **Олеге Стриженове**) советское кино видело героев войны, романтических избранников и мучеников прекрасных идей. Но **Медведева** утвердило в статусе вечно-отрицательного персонажа: предателя, фата, всегда мещанина. Даже в *Евгении Онегине*, для исполнения которого **Медведев** подходил не меньше, чем **Рэйф Файнс** в очень неглупой английской экранизации, его герою не повезло: авторам нашего фильма-оперы той давней поры Татьяна была милее, и Онегин получился бездушным господином с провинциальными манерами.

Театр тоже долго эксплуатировал его внешность, пользовался ею в корыстных целях обличения. На репетициях **Медведев** подсказывал слова всем партнерам, он знал весь текст, в отличие от остальных, потому что всегда был готов к актерскому труду. И ждал его. Не выдержав долголетней паузы в искусстве академического Театра драмы им. Пушкина, **Медведев** и его жена, тоже интересная актриса **Валентина Ковель**, ушли в не академический еще, зато живой Большой драматический театр им. Горького. С тех пор, с 1964 г., **Медведев** как актер жил наполненной (хотя и в меру) творческой жизнью. Когда ему достался чиновник районного масштаба Божеумов из «Трех мешков сорной пшеницы», он играл страшного фанатика, а не бесцветную маску. Хотя **Медведев** всегда работал не ради больших ролей в театре и крупных планов в кино. Его устраивало участие в замечательных фильмах и спектаклях на правах рядового. Он не считал для себя зазорным играть в массовке «Истории лошади» и только напоследок получил выигрышную роль генерал-баса Варравина в «Смерти Тарелкина». Лицо его на самом деле было прекрасным и всегда светилось, даже когда он играл какого-нибудь отщепенца, развратника или карьериста. Потому что этот актер был светлым человеком. Кино его просто не разглядело.

Вадим Медведев

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

март, 3

«Меня зовут Арлекино»* Валерия Рыбарева провоцирует новый виток истерических дискуссий о молодежи. Картину посмотрят 41,9 миллиона зрителей

16 В перестроечной колонне «фильмов о молодежи» *Арлекино...* идет под одним из первых номеров. Главный герой, выбравший себе трагикомически-шутовское прозвище, парень из захолустной «Вагонки», верховодит компанией таких же, как он, детей местных люмпенов. Убивая время перед армией, они смотрят по видику штатовские боевики, нюхают клей, шатаются по поселку, гоняют народившихся провинциальных неформалов.

Впоследствии «прегрешения» молодых конца 1980-х гг. будут казаться вполне невинными в сравнении с выходками их сверстников 2000-х гг. Так, по мелочи: вырвать с мясом сережку-свастику из уха юного наци или панка в парке поколотить. И «если тебе некуда девать деньги, сходи с ними в сортир» — это совсем не то же самое, что в цемент обидчика закатать. Арлекино и его друзья по-детски самоутверждаются в противостоянии взрослому миру и классово ненавистным детишкам совбуржуазии, «центровым» или «мажорам». Однако манифесты самих «центровых», прославляющих конформизм как единственную возможность выжить, столь же инфантильны, как попытки изменившей героини оправдаться («он снял мне квартиру, помог расплатиться с долгами») или жест отчаяния Арлекино, который медитирует с пакетом клея на голове, пока на магнитофоне прокручивается его отповедь изменнице. Потом он совокупляется с доступной кладовщицей и плюет в лицо собственному отражению в зеркале.

Патетики такого рода в *Арлекино* предостаточно. «Ты уверен, что для тебя растут листья на деревьях?» — обращается к «центровому» лидер дворовой шайки. Всеми этими «хиляй отсюда», «передвигай свои башмаки», «бросим кости, стадо», явно почерпнутыми сценаристом из лексикона собственной шестидесятнической молодости, изобилует в фильме речь первого (оно же последнее) советского поколения, начинающего жить с ясным чувством: будущего нет. Нет родительского тыла и связей, без которых ничего не добиться, но нет еще и сил, чтобы взять и с нуля заняться строительством жизни вокруг себя, моделируя ее по своему разумению. Остается в отчаянии экстраполировать крепко засевший совковый романтизм на грядущее, которое темно и непонятно.

При всей очевидной наивности этого фильма, который устареет почти в год премьеры, время, как ни странно, будет работать на него и пойдет ему на пользу: редкий случай для отечественного кинематографа.

«Конечно, у нас не будет легкой жизни, но мы любим друг друга и все преодолеем!» — «Ты веришь в это?» — «Я отчаянно этого хочу...»

Меня зовут Арлекино

Георгий МХЕИДЗЕ

март, 5

Умер Иван Любезнов*

17 **Иван Александрович Любезнов** самые лучшие, самые знаменитые свои роли сыграл в фильмах другого **Ивана Александровича** – режиссера **Пырьева**: *Богатая невеста*, *В шесть часов вечера после войны*, *Идиот*. И уж заодно о совпадениях – **Любезнов** был первым «спутником жизни» **Марины Ладыниной**. Вторым, как известно, был другой **Иван Александрович**.

Эти совпадения можно бы оставить без внимания, но что-то в них брезжит – если вспомнить также, что, дважды будучи партнером **Ладыниной**, **Любезнов** играл не того, кому ее героиня отдавала предпочтение.

Его актерская судьба сложилась как будто неплохо. Он играл в престижных театрах, довольно много (по советским меркам) снимался, успешно выступал на эстраде. Был популярен. «Душа-человек» ощущался во всех его персонажах –даже тех, что были, как говорилось в детстве, «не наши». Благодаря **Любезнову** они все были «наши», потому-то и мог он объявляться на экране в самых разных, на удивление непохожих обличьях: уголовника и секретаря райкома, трусливого «фрица» и советского маршала. И здесь дело не столько в искусстве перевоплощения (хотя без него, конечно, не обходилось), сколько во врожденном обаянии актера. Природное чувство юмора – простодушного, шутейного, но с русопятой хитринкой – было самой броской и самой располагающей приметой его актерской индивидуальности.

Тут бы надо сказать об одной помехе его карьере, хотя соображение это не лишено спорности. Кажется, что **Любезнов** все же не реализовал весь диапазон своих возможностей, но рядом с ним блистал **Михаил Жаров** – актер схожей внешней и внутренней фактуры. Возможно, **Любезнову** недоставало жаровской лихости, жаровской победоносности, жаровского размаха и монументальности. На беду они играли в одном театре, где **Жаров** всегда имел преимущество. Премьерные роли, замешенные на сочетании рослой, «бойко-народной» стати с комической или трагикомической характерностью, всегда оставались за **Жаровым**. В спектакле и фильме *За тех, кто в море* они играли вместе. Оба – морских офицеров. И вполне могли бы поменяться ролями. Но почему-то кажется, что было бы явной нелепостью, играй **Любезнов** капитана первого ранга, а **Жаров** – подчиненного ему капитан-лейтенанта.

Первый большой успех в кинематографе подарил актеру **Пырьев** в 1937 г. И он же подарил ему последний – двадцать лет спустя, в *Идиоте*, где **Любезнов** сыграл генерала Иволгина, единственную свою трагическую роль в кино. До этого он бывал на экране смешным, симпатичным, забавным, трогательным. Но трагическим – никогда. Только в этот раз, первый и последний.

Иван Любезнов

Марк КУШНИРОВИЧ

март, 10

«Маленькой Вере»* Василия Пичула выдано разрешительное удостоверение. Однако пока предполагается лишь клубный прокат. На широкий экран фильм выйдет осенью. Собрав 56 миллионов зрителей, он станет последним рекордсменом советского кинопроката

18 **Василию Пичулу** и **Марии Хмелик**, режиссеру и сценаристу, *Маленькая Вера* приносит шумную и огорчительно скандальную славу, резко сместившую акценты в восприятии этого фильма. В лихорадочные раннеперестроечные времена картина воспринимается как символ социального протеста и молодого бунтарства. Между тем **Хмелик** сочиняла историю о тщете и скуке всякой жизни вообще, а **Пичул** (не без вызова, впрочем) говорил, что решал в картине чисто формальную, пластическую задачу – совмещал в кадре разномасштабные, с разной скоростью движущиеся объекты: море, поезд, дымящие заводские трубы.

На последующий взгляд *Маленькая Вера* будет поразительна именно точностью реалий и реплик, безысходной, душной, серой до черноты тоской провинциального южного города. Некая чуткость и тонкость душевная может в этом мире выражаться только в изощренности и интенсивности любовных актов. На беду, перестроечный зритель убежден, что ужасна не всякая жизнь вообще, а та, которой все мы до сих пор жили. Вследствие этого в главной героине – Вере – видят не бедную, обреченную и глупую мартышку, каковой она, в сущности, является, а чуть ли не высоко взметнувшееся знамя перемен. На фильм не попасть, в кинотеатры стоят очереди, всем интересно, как баба сидит на мужике. Входит в обиход выражение «ну а теперь давай как маленькая Вера». Считается, что героиню заела среда.

Между тем, **Пичул** снял нормальную экзистенциальную драму (слово «экзистенциальная» в эти времена еще не стало таким неприличным, ибо прилагается не ко всему подряд). Талант **Пичула**, **Хмелик** и **Натальи Негоды**, очень органично сыгравшей главную роль, в том и заключается, что необузданную сексуальность своей героини они понимают как нечто враждебное жизни вообще, а вовсе не как протест против советской ханжеской морали. Любовь маленькой Веры изначально убийственна и деструктивна, изначально

Маленькая Вера

обречена — потому что при разнице интеллектов, исключающей сколько-нибудь продолжительное и дружное сожительство, любовь, основанная на чисто физическом притяжении, обречена обернуться пыткой. Самая главная сцена в *Империи страсти* **Нагисы Осимы** не та, где герой слизывает с пальцев менструальную кровь героини или хрипит, удушаемый ею, — а та, где он, изможденный убийственной и бесплодной страстью, встречается на улице с ротой солдат. Иссохший, почерневший Эрос робко семенит навстречу бодро марширующему Танатосу. Так и в нашем варианте *Империи страсти* отношения героев лишены какого бы то ни было развития, даже самой иллюзорной перспективы — как, впрочем, и все тогдашнее громкое преобразование жизни, которое обернется такой же смертной скукой и скучной смертью.

В следующих своих фильмах **Пичул** будет решать другие пластические задачи — с совмещением в кадре Эроса и Танатоса ему уже все понятно.

Дмитрий БЫКОВ

март, 14

19

Умер Генрих Малян*

Одним из главных открытий советского кино 1960-х гг. (вообще на открытия щедрого) было осознание пейзажа как пространства, из которого вырастают и национальная культура, и, соответственно, национальный характер. Фильм *Мы и наши горы*, использующий пейзаж в качестве поэтичного фона, также стал открытием и сразу закрепил за постановщиком **Генрихом Маляном** славу одной из самых ярких звезд национальной кинорежиссуры. Но вслед за этим открытием самые прозорливые сделали следующее, чрезвычайно драматичное: пространство, запечатленное в фильме, к моменту его создания уже готово было навсегда отойти в прошлое. Возможно, именно это заставило преуспевающего молодого режиссера одного из крупных областных театров, племянника **Давида Маляна**, ведущего актера армянского экрана и сцены 1920-х — 1940-х гг., бросить все и уехать на Ереванскую киностудию, чтобы после нескольких проходных лент поразить воображение искушеннейших кинозрителей эпитафиями уходящему в прошлое родовому — и трудовому — национальному единству (в картинах *Треугольник* и *Мы и наши горы*). Яркие — и в то же время ординарные, привычные — приметы провинциального быта запечатлевались **Маляном** как видимые в последний раз, как «уходящая натура» — отсюда их уникальная печальная и пронзительная прелесть. Однако обреченность национальной культуры неизбежно вызывала роковой для многих шестидесятников вопрос «что дальше?». **Малян** решил этот вопрос для себя, став поэтом и рыцарем традиционного единства во что бы то ни стало. В своем следующем фильме *Айрик* он опять обратился к прошлому, которое уже не реконструировал, но просто конструировал. Здесь ему помог и цвет, использованный им впервые после изысканной черно-белой графики предыдущих картин второй половины 1970-х гг. (*Наапет, Пощечина).* Режиссер узнал официальное признание, которым редко бывали избалованы мастера армянского кино: некоторая идилличность последних маляновских фильмов пришлась впору не желающей бурь «застойной» эпохе. Однако это не могло сгладить ощущение утраты национальных корней. Вместе с героем *Айрика* **Малян** пытался отстоять принципы национального единства в условиях современности — и вместе с ним же потерпел неудачу. Разрушение патриархального мира он воспринимал как болезнь и всеми силами боролся с нею. Тем временем и собственная болезнь стала главной реальностью и главным противником. С нею он совладать уже не смог.

Генрих Малян

Евгений МАРГОЛИТ

март, 25

20

В Доме культуры Московского электролампового завода проходит арт-рок-парад «Асса» с ежедневной троекратной демонстрацией одноименной картины, выступлением рок-андеграунда и выставкой достижений народного хулиганства. Впоследствии обширная премьерная программа будет показана

В арт-рок-параде «Асса» участвуют рок-группы («Аквариум», «Браво», «Зоопарк», «Кино», «Наутилус Помпилиус»), авторы телепередачи «Веселые ребята», театр хореографической импровизации под руководством **Олега Киселева**, модельеры-авангардисты **Ирина Бурмистрова**, **Елена Зелинская**, театр самодеятельной песни «Мышеловка», музыканты Малого симфонического оркестра под управлением **Юрия Симонова**. В фойе и залах — выставка работ московских и ленинградских художников-авангардистов (объединение «Эрмитаж», «Клуб друзей В. В. Маяковского»), спроектированная дизайнерами **Юрием Авакумовым** и **Сергеем Шутовым**, искусствоведами **Юрием Никичем** и **Еленой Курляндцевой**. В ДК продаются майки, пластинки, календари, плакаты, значки, буклеты и прочие рекламные сувениры с символикой *Ассы*.

более чем на 50 сеансах, которые посетят свыше 40 тысяч зрителей

Грамотно стартовав в дни школьных каникул, фильм-фестиваль «Асса» фактически легализует русский рок-н-ролл. Прежде он был культурой подвалов и котельных, изредка прорываясь на большую публику клипами БГ и «Браво» в «Веселых ребятах» или диском «Аквариума» с сопровождающей статьей **Андрея Вознесенского** на обложке, – с марта 1988 г. в стране не остается людей моложе тридцати, не слышавших слова «бошетунмай» и не знающих, что от БГ сияние исходит. Три недели тотального аншлага в пыльном заводском колизейчике отзовутся серией номеров во «Взгляде» (одну только песню «Мы ждем перемен!» прокрутят четырежды), валом публикаций и спецвыпуском «Советского экрана» с **Борисом Гребенщиковым** в алой цыганской рубахе на обложке, который тотчас станет раритетом, несмотря на тираж в миллион семьсот экземпляров. Милиция, еще не имеющая опыта сдерживания массовых мероприятий, в замешательстве наблюдает пронос скрипок впестером и малярных лестниц целыми институтскими группами. Палаточные лагеря на утреннюю распродажу билетов раскидываются в сквере МЭЛЗ впервые со времен концертов итальянцев в «Олимпийском»; пол-Арбата щеголяет в черных майках «Асса», а первая буква со всех кинотеатральных и железнодорожных билетных касс стерта на год вперед.

По фойе, декорированному соц-артовскими композициями **Аркадия Петрова** («Шкафчики», «Привет из Сочи», «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство»), рваными молочными пакетами-подушками, раздвижным железным занавесом, коммуникейшн-тьюбом, гигантским портретом **Леонида Брежнева** ковриком на полу и золотыми изречениями из *Ассы* фольгой по стенам («Главное – чувствовать себя зрячим», «Богатые люди – особые люди»), прогуливаются «системные» вперемежку с цивильными, хайратые с мажорами, демшиза с примитькованными. Рок-н-ролл как анархическая эстетика вдохновляет антиобщественные настроения масс, бурчание **Виктора Цоя** насчет «папиного кино» тонет в общенациональном фуроре. Весной 1988 г. **Сергей Соловьев** выводит андеграунд на свет, подарив тем самым форму и художественный язык растущему молодежному протесту. Правда, выход на уровень шоу-бизнеса сильно дискредитирует звезд подполья в глазах рок-изоляционистов, но их ворчба на опопсовение останется без ответа.

Поначалу предполагалось арендовать для этого мини-Вудстока «Ударник», заповедник совдепа с видом на Кремль, но администрация вовремя сообразила, во что превратится на эти две недели смежный Дом правительства со старыми большевиками, и отказалась от верного барыша. Имя директора «Ударника» **Людвига Ваняна** в считанные дни становится синонимом мракобесия, имя директора ДК МЭЛЗ **Александра Вайнштейна** (будущего ген. директора «Московских новостей») – обретает славу. В ноябре того же года он упрочит свою и ДК репутацию мемориальской «Неделей совести», а арт-рок-парад станет оселком экономических взаиморасчетов с местной бюрократией: присвоение 85 % прибыли исполкомами и прокатом потребует новых юридических уложений для кинопредпринимательства. Полная бесконтрольность прокатной системы и отсутствие возвратных механизмов у производителя развеют иллюзорные надежды авторов «базовой модели» на самофинансирование и самоокупаемость за счет проката. Арт-рок-парад «Асса» на долгие годы останется уникальным экспериментом.

Арт-рок парад «Асса»

Денис ГОРЕЛОВ

март, 28

21

Элем Климов объявляет о том, что уходит в творческий отпуск и на 2 года слагает с себя обязанности Первого секретаря правления СК. Свой уход он мотивирует желанием вернуться к режиссуре. Один из главных его замыслов — экранизация «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова, которой не суждено осуществиться. Отпуск окажется бессрочным. Так завершается эпоха романтизма в кинематографической революции

Ни у кого из присутствующих нет ни малейших сомнений в том, что речь идет вовсе не об отпуске, а о добровольной отставке. С лета 1987 г. отношения **Элема Климова** с руководством Госкино становятся напряженными: несмотря на то что **Александр Камшалов** старается соблюдать правила новой игры и работать с секретариатом на паритетных началах, все же многие решения (которые **Климов** считает принципиальными) принимаются в обход СК и вопреки мнению его лидера. Речь идет и о назначении **Александра Новикова** ректором ВГИКа (**Климов** считает это крахом вгиковской революции); и об утверждении кандидатур худруков, забаллотированных на выборах (что противоречит «демократизации» и основам «базовой модели»), и, наконец, обо всех перипетиях с разработкой и утверждением законодательных документов по «базовой модели» (когда Госкино, не ставя в известность **Климова** и не советуясь с ним, готовило «параллельные» проекты этих документов). С присущим ему максимализмом, **Климов** расценил эти случаи как саботаж и скрытое сопротивление реформам. На партхозактиве «Мосфильма» он впервые в открытую высказал свои претензии к Госкино[1]. Затем дал интервью

«Советской культуре», в котором эти претензии даны уже в отточенных формулировках, предназначенных для широкой общественности[2].

Министр считает свою готовность идти на компромиссы более чем достаточной[3]. Он оказывается меж двух огней: с одной стороны, непримиримая позиция **Климова** (которая **Камшалову** кажется идеалистичной и не соотносимой с реальностью); с другой стороны — растущее недовольство значительной части кинематографического сообщества, уже осознавшего вполне, что реформы ведут их не к сказочному благоденствию, а к новым для них бедствиям — например, безработице и материальной ответственности за результаты своего труда. Отношения с коллегами-кинематографистами у **Климова** также заходят в тупик. Как и всякий революционер, он до определенного момента искренне убежден в том, что его деятельность направлена на всеобщее благо, а принесенные им самим жертвы должны быть достаточным оправданием для других, от которых (как иначе?) жертвы тоже требуются. С ходом перестройки в кинематографе он осознает, что круг истинных единомышленников постепенно сужается, и, напротив того, армия скрытых или явных противников растет не по дням, а по часам. Никто не хочет всеобщего блага «потом» за счет собственных (пусть даже небольших) потерь сейчас. От революционного энтузиазма первых месяцев (ежедневные заседания, сигаретный дым, споры до хрипоты, бессонные ночи, «мы наш, мы новый мир построим») вскоре не остается и следа. Начинается рутина — доклад, прения, реплики, регламент; интриги, доносы, нашептывания, обходные маневры, аппаратная тактика, предательства друзей, рукопожатия врагов, на которые нельзя не ответить[4]. А также — осознание несовершенства «базовой модели», необходимости версифицировать ее для разных видов кинематографа и разных студий. Ясное понимание того, что в стране нет специалистов, которые могли бы дать исчерпывающие рекомендации по этому поводу.

Главной причиной отставки **Климова** становится его запредельная усталость и непонимание, по какому пути следует идти дальше[5]. Помимо всего прочего, он связывает происходящее в кинематографе с тем, что происходит в стране, — и эта параллель является для него последним доказательством бессмысленности дальнейшей борьбы[6].

Он делает попытку вернуться к режиссуре[7] и заявляет **Камшалову** о намерении приступить к работе над «Мастером и Маргаритой»[8]. Замысел фильма о сталинизме, над которым **Климов** работал в 1986 — 1987 гг., он откладывает[9]. Он отказывается от картины о сталинизме, чтобы создать «сверхзвуковой» фильм, открывающий прямой, непосредственный способ воздействия на зрителя, повергающий в шок, транс, оцепенение... Вурдалаки и упыри, разгулявшаяся нечисть, еще укрощаемая в *Агонии*, еще останавливаемая в *Иди и смотри*, должна предстать здесь неумолимым вихрем, взрывающим шаткое земное бытие. К этому фильму **Климов** шел с конца 1960-х гг., когда не состоялось его участие в так и не снятом «Мастере и Маргарите» **Федерико Феллини**[10]. Попытка поставить чуть позже своего «Мастера...» также не удалась — в Госкино порекомендовали забыть об экранизации «библии шестидесятников» на ближайшее столетие.

К 1989 г. **Элем** и **Герман Климовы** завершат сценарий «Мастера...», где Москва предстанет городом бесовского разгула от первой до последней сцены — от снятого изнутри взрыва Храма Христа Спасителя до сатанинского бала на Красной площади со свитой Воланда на мавзолее. Ироничная инфернальность булгаковского романа должна обрести в фильме зримое мистическое воплощение: мимо Воланда с Берлиозом и Бездомным на Патриарших прудах проходит толпа, ведущая Христа на распятие; Маргарита вылетает за пределы Земли, и слезы маленькими шариками клубятся вокруг нее в невесомости; Бегемот предстает черной дырой с серебряным бантиком, которая то материализуется, то исчезает; на сеансе черной магии театр варьете со всей оболваненной публикой становится единым живым существом и скачет на тройке...

Элем Климов

Для съемок столь технически сложного фильма необходимы были средства, добиться которых от государства в условиях экономического кризиса не представлялось возможным[11]. По совету **Дэвида Паттнема**, оценившего смету «Мастера...» примерно в 60 млн. долларов, **Климов** стал искать деньги в Европе. Попытки окажутся безуспешными. Позже **Климов** не примет условий американских продюсеров снимать фильм со звездами, не примет и — уже без всяких условий — финансовой помощи от доморощенных предпринимателей[12]. В последующие полтора десятка лет **Климов** не снимет ни одного фильма и не примет ни малейшего участия в событиях кинематографической жизни.

Любовь АРКУС

примечания

[1] «...Проблема заключается в том, что кардинальные вопросы решаются совместно Союзом и Госкино. А если не решаются — как тогда? Вопрос со ВГИКом, с объединением Наумова, со студией им. Горького — это те случаи, когда мы не знаем, как договориться. Решает Госкино, он является у нас последней инстанцией, хотя сколько было разговоров о том, что нужно поднять роль общественности, в частности, нашего Союза». **(Из стенограммы выступления Элема Климова на партийно-хозяйственном активе киностудии «Мосфильм»)**

[2] Климов Э. Драма, у которой должен быть счастливый финал//Советская культура. 1987. 11 августа.

[3] «Климов говорил и писал о том, что творческая общественность должна принимать постоянное участие в управлении всеми делами кинематографа. В создании новых структур, в организации всего процесса – от планирования и производства до проката. Что без нее не должен решаться ни один серьезный вопрос. В подобного рода постановке вопроса звучала как бы угроза: без нас ни шагу, даже если это был вопрос чисто организационный, кадровый, материально-технический, финансовый и т. д. Еще Климов постоянно говорил о неком «общественно-государственном кинематографе». Впоследствии споры и конфликты о том, что считать на первом месте, «общественное» или «государственное», только разгорались. Это противоречило существу: государство проводило главную линию в кинематографе, финансировало его, и все нити процесса стягивались к Госкино. Что же касается творческой общественности, то она должна была производить достойные фильмы разных жанров, направлений, но отвечающие потребностям общества, которое через налоги вкладывает деньги в развитие кино и хочет получать лучшую кинопродукцию». **(Из интервью с Александром Камшаловым)**

[4] «Я живу в условиях психологического срыва, я на грани. Может случиться все что угодно, включая творческую импотенцию. И единственная поддержка – начать работать. Я тоже хочу работать. На эту должность я не рвался, и меня кто-то должен заменить... Я говорю об этом, хорошо подумав, поэтому отнеситесь к этому серьезно. Это принятое мною решение... Поймите меня правильно. У меня телефон звонит с утра до ночи. Я не могу выйти из дома. Не могу так существовать. Я на срыве и так жить не могу. Интриги между секретарями... стучат друг на друга. Я не могу находиться в этой атмосфере. Я хочу себя заменить». **(Из выступления Элема Климова на заседании секретариата СК 2 апреля 1987 г.)**

[5] «Климов ушел сам, добровольно. Это был мужественный поступок достойного и бескорыстного человека. Он ушел потому, что осознал бессмысленность происходящего. Я пытался ему объяснять многие вещи раньше, когда все только начиналось, но он не понимал до конца, был слишком воодушевлен переменами, возбужден борьбой за лучшую жизнь. Он же себя сжег всей этой борьбой. В отличие от многих других, кто был рядом с ним в те годы, и кто пришел после него, – он был чистоплюем, романтиком. Никакой выгоды из своих неограниченных возможностей не извлек, ничем себя на будущее не обеспечил, даже картину не снял». **(Из интервью с Филиппом Ермашом)**

[6] «Период «бури и натиска» он одолел и прошел до конца. Сделал главное – прошиб стену. Другое дело, какую цену ему пришлось за это заплатить... Помните, как у Авербаха в «Монологе» – одни стенку пробивают, а другие потом долго подчищают осколки... Я думаю, что у него постепенно зрело разочарование в самой системе... Я помню, что он очень переживал историю с Ельциным в 1987 г. Помню и такой случай. Был брифинг в ЦК, который вел Горбачев, вернувшийся из очередной поездки по стране, – первой поездки, когда вместо благостных бесед под надзором охраны с местными жителями, он услышал из толпы и про зарплату, и про очереди, и про Раису Максимовну... У него руки ходуном ходили и губы дрожали... И когда пошла речь о Постановлении по творческим союзам, он взорвался: «Опять привилегии?! Что я, не знаю, сколько вы получаете? Мне дают сведения, с каких сумм вы платите членские взносы!». На таком уровне шел разговор. И какие-то благоглупости про Карабах, когда он сказал: «Вы же ничего не знаете про Карабах! Это все устроили уголовники, до которых добралась прокуратура!». Мы вышли из зала и остановились покурить, и прошел грустно-иронический Коротич... На XIX партконференции делегат Элем Климов был уже очень грустным и потухшим. Мне кажется, он понимал, что происходит со страной и к чему все идет. Человек умный и глубокий, он понял, что горбачевская эпоха захлебывается... Он устал – резко, сразу. Когда происходило выдвижение делегатов на I Съезд, и он, и Андрей Смирнов сняли свои кандидатуры. Он больше не хотел ни в чем участвовать». **(Из интервью с Арменом Медведевым)**

[7] «Климов вложил столько сил, энергии и души в эти кинематографические реформы, и он был настолько искренен и убежден в своей правоте, что по праву заслужил благодарного слова от куда более циничных своих последователей – и снисходительности к ошибкам и просчетам, которые были неизбежны в то время. Все это время он провел в невероятном напряжении. Такая нагрузка явно превышала человеческие силы. Я думаю, что он в какой-то степени сломался под бременем этой нагрузки и этого напряжения. Он ведь еще пытался сохранять свои творческие амбиции, надеялся вернуться к режиссуре. Но это была жизнь на разрыв, совершенно невозможно было сочетать одно с другим. В конце концов, он сделал выбор – но, кажется, слишком поздно». **(Из интервью с Андреем Плаховым)**

[8] «На пленуме я уйду вообще, в том числе и из-за того, что перестройка заходит в тупик, и из-за начала работы над картиной «Мастер и Маргарита». **(Из дневника Александра Камшалова)**

[9] Эта идея возникла еще на заре оттепели, когда ему предложили поставить на «Мосфильме» «Один день Ивана Денисовича». От экранизации рассказа **Александра Солженицына** режиссер отказался, так как считал, что фильм о сталинизме не должен ограничиваться восстановлением исторической правды, но являть метафизическую суть Зла, его укорененность в самой основе социальной жизни. В перестройку **Элем Климов** возвращается к этому замыслу. После изучения исторических архивов, консультаций со специалистами (**Юрием Карякиным, Алесем Адамовичем**) он, вместе со своим братом, **Германом Климовым**, пишет сценарий фильма, в котором призрак **Иосифа Сталина** разгуливает по современному городу, внушая апокалиптический ужас и стирая зыбкие границы между пространствами и временами. Студия «Columbia Pictures» изъявила желание финансировать этот дорогостоящий проект, поддержанный самим **Михаилом Горбачевым**.

«Мы хотели показать, что мертвецы продолжают существовать среди нас. Чтобы смешать времена, я хотел оцветить старую хронику и попросил Теда Тернера мне помочь – он тогда был идеологом оцвечивания и даже скандалил с Голливудом по поводу нарушения в этом случае авторских прав. Тед согласился, все оплатил, мы с оператором и художником привезли к нему в специальную студию кадры военной хроники, там их раскрасили на компьютере и ахнули... Хотел использовать в фильме и метод провокации – пустить по городу Сталина, словно бы восставшего из могилы, слегка подтухшего, хоть и набальзамированного, чтобы скрытой камерой снять реакцию окружающих». **(Из интервью с Элемом Климовым)**

[10] «Франко Кристальди, продюсировавший с итальянской стороны «Красную палатку», во время съемок фильма Калатозова сказал мне, что Феллини увлекся Булгаковым и готов снять римско-иудейские сцены романа. Он спросил, не сниму ли я советскую часть? Я обомлел от страха работать с Феллини, который был моим богом, и дал согласие. Госкино идею одобрило и по своему обыкновению замолкло. Я пару раз заикнулся, но понял, что «добро» было дано чисто для политеса». **(Из интервью с Элемом Климовым)**

[11] «Как показать невидимое? Как показать другой воздух? И так на каждом шагу. Наплыв, двойная экспозиция, компьютерные эффекты – все это ничтожные средства сравнительно с теми, которые были нужны нам. Как сделать, чтобы персонажи возникали из воздуха? Как снять Москву 30-х годов? Не сохранившимися кусочками, а целиком? (...) Один английский продюсер, который работал со Спилбергом, прочел наш сценарий и сказал, что нет еще таких технологий, чтобы это реализовать. Мне предлагали за 20 000 долларов составить смету на спецэффекты, но у нас таких денег не было». (**Там же**)

[12] «Таги-заде на волне своей кратковременной славы публично предложил мне финансировать «Мастера и Маргариту». Я ему так же прилюдно ответил, что для меня деньги пахнут – и не только цветами, которыми он торгует». (**Там же**)

март, 29

22

IV Пленум правления СК СССР рассматривает творческие и организационно-экономические проблемы советского телевизионного кинематографа*

Потребность кинематографа и телевидения (смежных, но скорее враждебных, чем взаимополезных институтов) «разобраться по понятиям» назрела давно. Несообразности и ошибки бюрократического регулирования отношений между «большим» и «маленьким» экранами (определявшихся волевыми решениями партии и правительства, а не экономическими механизмами) дополнялись несогласованностью работы Госкино и Гостелерадио. Взаимоотношения ведомств были с давних пор напряженными и конфликтными: извечная конкуренция этих организаций перед ЦК КПСС усугублялась личной неприязнью между их руководителями – **Филиппом Ермашом** и **Сергеем Лапиным**. Из телевизионного вещания долгое время старались исключать аналитическое освещение жизни кинематографа. Во всех изданиях Госкино, в свою очередь, было негласно запрещено рецензирование и даже упоминание телевизионных фильмов. Разногласия зашли так далеко, что смена руководителей обоих ведомств не исправила положения. Именно поэтому Пленум правления СК СССР по вопросу «Творческие и организационно-экономические проблемы телекино», о необходимости которого речь шла с конца 1960-х гг., собирается лишь на излете 1980-х гг. – через 21 (!) год после того, как президиум СК СССР впервые принял решение о его созыве.

Обсуждение накопившихся проблем и взаимных претензий продолжается два дня. Более 40 выступлений высвечивают огромное количество болевых точек во взаимодействии кино и телевидения[1]. Опрос участников Пленума показывает, что 44 % из них считают состояние телевизионного кино кризисным, 6 % – выходящим из кризиса, и ни один человек не считает, что наблюдается подъем. Отечественное телекино, долгое время бывшее для зрителей лучом света в преунылом телевизионном окошке (еще 2-3 года назад игровые теле- и кинофильмы собирали аудиторию, в 1,5-3 раза превышающую количество зрителей любой другой программы), теперь стремительно сдает свои позиции.

телевизионное кино в СССР

История завоевания этих позиций начиналась многообещающе – вполне в духе прочих побед великого социалистического строительства. Телевидение в СССР вместе с прессой и радио всегда официально именовались «средствами массовой информации и пропаганды». Задачи формулировалась четко: все теле- и радиопередачи должны были подчиняться одной цели – разъяснению и претворению в жизнь политики партии. Потому на развитие телевизионного вещания никогда не жалелись ни силы, ни средства[2]. С середины 1950-х гг. общий объем вещания в стране постоянно и неуклонно увеличивался. Значительно превышая темпы роста объемов других видов передач, увеличивался объем производства и показа телефильмов, которое началось тогда же. Продиктовано это было двумя вескими причинами, из которых первейшая – экономическая.

В отличие от кинематографа, способного окупить и вернуть вложенные средства, телевидение в СССР было априори стопроцентно убыточным. Возвратные механизмы, работавшие в западном вещании, для страны победившего социализма были немыслимы. Абонементную плату за пользование телеприемником отменили в 1961 г. О свободной подписке на те или иные каналы или о прибыли от рекламы и думать не приходилось – смотреть было положено то, что предписывалось, а реклама была никому не нужна и даром. Включая в состав эфирных программ кинофильмы, телевидение тем самым получало возможность сократить производство собственных передач, а соответственно – и финансовые затраты. Причем весьма ощутимо, так как прокатная плата за использование кинофильмов, а также выплата стоимости копии в случае ее приобретения были очень невысоки. Однако отечественный кинематограф оказался не способен утолить стремительно растущую эфирную «прожорливость» телевидения, а импортные кинофильмы на наш телеэкран попадали с большим трудом и в крайне ограниченном количестве. Именно недостаток фильмов для показа и стал толчком к созданию собственно телефильмов. И хотя телевидение полностью оплачивало их производство, это было выгодно: в дальнейшем телефильм прокатывался многократно – в программах как центрального, так и местного ТВ.[3]

Вторая немаловажная причина активного развития телевизионного кино в СССР – его идеологический потенциал, работающий на систему как впрямую (пропаганда «правильных» ценностей для миллионов зрителей), так и косвенно. Процветание культуры – богатой и многонациональной – всегда было предметом гордости страны Советов. А потому пропаганда идеологии включала в себя и пропаганду искусства. Телевидение же являлось одной из главных идеологических витрин. Мощное телевизионное кино, изобилие «культурно-просветительских» программ и самобытная школа советского телетеатра были ценными экспонатами этой витрины. Едва ли не первая книга о новой музе, вышедшая в СССР, называлась «Телевидение – это искусство» (1962). Наше высокодуховное вещание с самого начала противопоставлялось «низкопробному» коммерческому телевидению Запада, и достижения советского телевизионного кино были здесь не последним козырем. Показательно, что, несмотря на всю экономическую целесообразность так называемого «мыла» – дешевых и бесконечных сериалов, снимаемых по конвейерному принципу и не претендующих на художественность, – советское телевидение так никогда и не позволило себе его производства.

Период становления телевизионного кино в СССР, как и все последующее его существование, теснейшим образом связан с кинематографом – и эстетически, и производственно. Еще в пору малокартинья киностудии с охотой выполняли телевизионные заказы, снимая для телеэфира различные концертные номера, чуть позже – фильмы-спектакли и фильмы-концерты. Сложились также и другие виды услуг киностудий телевидению (озвучание, перезапись, обработка пленки, аренда павильонов, комбинированные съемки, тиражирование и т. д.). Отсутствие на телестудиях соответствующей аппаратуры и недостаток опытных игровых режиссеров породили практику заказного производства телефильмов на киностудиях. Поначалу технология и организация съемок фильмов для телевидения, по сути, копировали кинопроизводство. Сроки и сметы почти не отличались. Однако чем больше увеличивалось количество заказов, чем больше киностудий привлекалось к участию в телепроизводстве[4], тем жестче становился подход к финансированию телефильмов. Объясняли это их «особой спецификой» (будто бы требующей ограничения мест действия, репортажности, увеличения количества крупных планов и сокращения массовых сцен, а также иного, упрощенного подхода к декорационному и световому оформлению).[5] На деле же урезание смет и, соответственно, сокращение сроков производства телефильмов было, скорее, директивным решением, продиктованным экономическими соображениями, – ведь эти фильмы, так же как и телевидение в целом, не могли вернуть ни копейки из затраченных на них средств.

В спорах о специфике телевизионного кино были исписаны километры бумаги и защищены десятки диссертаций[6], но на практике различия между теле- и кинофильмом оставались настолько призрачными, что непосвященный телезритель вряд ли смог бы с уверенностью отличить один от другого. Эстетически телевизионное кино было самым тесным образом связано с большим кинематографом, что вполне закономерно, если учесть, что создавать его начинали именно кинорежиссеры. Пожалуй, единственным «опознавательным знаком» телефильма являлся хронометраж. В 1950-х – начале 1960-х гг. бытовало убеждение, что телевизионный фильм в силу особенностей его восприятия (в домашней, расслабленной обстановке) должен быть более коротким, чем кинофильм (большинство телефильмов этого периода, чаще всего являвшиеся экранизациями литературной классики, составляли 2-4 части). Позже ситуация изменилась на противоположную – с средины 1960-х гг. в СССР началось производство многосерийных телевизионных лент, со многими из которых уже не мог тягаться по длительности ни один кинофильм. Первым в этом ряду стал четырехсерийный *Вызываем огонь на себя* (1964) **Сергея Колосова**, вобравший разнообразные стилевые наработки «большого» кино. В пределах одного сериала на экране перемешались, но так и не соединились в единое целое психологическая драма и приключенческая беллетристика, лирическая комедия и чисто публицистическая риторика. Квазиусловность «большого стиля» в изображении коллизий партизанской борьбы на оккупированной территории сочеталась с «оттепельными», почти неореалистическими бытовыми зарисовками. Отсутствие опыта в обращении с большим метражом привело к композиционным перекосам (главная интрига фильма, по сути, завязывалась лишь к третьей серии). И если советский кинематограф в фильмах военной тематики к этому времени уже сумел выйти не только к реалистическим рубежам, но и на экзистенциальный уровень – *Солдаты* (1957), *Баллада о солдате* (1959), *Летят журавли* (1957), *Живые и мертвые* (1964), *Тишина* (1964), то первый телевизионный опыт в этом жанре, безусловно, оказался «отступлением по всем фронтам». Тем не менее, картина снискала огромную популярность у зрителей, как, впрочем, и почти каждый из многосерийных телефильмов, которые с этого момента стали выпускаться один за другим. Их появление оказало влияние и на «большой» кинематограф, также принявшийся осваивать крупные формы (*Война и мир* (1966 – 1967), *Щит и меч* (1968) и др.).

Во многом именно благодаря телевидению в кинематографе начались процессы, сходные с теми, что происходили в литературе в XIX в.: изменился масштаб повествования, сюжетные коллизии растягивались на десятилетия, осваивались новые жанры: роман-эпопея, семейная сага. Однако преимущество в этих «видах программы» все же оставалось за телевидением, сама цикличность и программность которого располагала к длинному повествованию с продолжением. И все же главной причиной развития многосерийного телепроизводства опять-таки оказалась экономика, точнее – экономия. Киностудиям все сложнее было производить телефильмы, укладываясь в жесткую смету заказчика и в то же время добиваясь их рентабельности. Увеличение количества серий автоматически делало производство более выгодным: существенно экономились затраты на декорации, костюмы и экспедиции, повышалась эффективность работы съемочных групп.[7] Разными студиями ставились и побивались все новые рекорды серийности и длительности (нормирование продолжительности серий введут только в 1992 г.).[8] Абсолютный рекорд в этом соревновании принадлежал *Семнадцати мгновениям весны* **Татьяны Лиозновой** (1973, 12 серий). Превзойти его советское телекино уже не пыталось, что еще раз подтверждает «кинематографическую» ориентацию отечественного телефильма, который почти всегда предпочитал единое повествование «с продолжением» (поневоле ограниченное во времени, так как в противном случае зритель неизбежно теряет цельность восприятия сюжета) сериальному принципу построения картин. Лишь в единичных случаях, в основном в литературных экранизациях (*Маленькие трагедии*, 1980, **Михаила Швейцера**, *Шерлок Холмс и доктор Ватсон*, 1979, и *Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона*, 1980 – 1983, **Игоря Масленникова**), телефильм разрешал себе то, что было вполне привычным для телевизионного театра или телевизионной эстрады (*Следствие ведут знатоки*, 1976 – 1989; «Кабачок «13 стульев»») – независимое сюжетное существование каждой из серий-выпусков, объединенных между собой лишь постоянными героями.

Казалось бы, сама специфика телевизионного фильма, тем более многосерийного, ориентированного на массовую аудиторию, требовала соблюдения четких жанровых канонов. Но жанр в СССР всегда был под подозрением и подвергался деформации как со стороны властей, которые перекраивали его до полной неузнаваемости под нужды идеологии, так и со стороны самих художников, претендующих на авторство. Жанра в чистом виде в отечественном кинематографе практически не существовало, и наше телевизионное кино покорно унаследовало эту генетическую особенность своего «старшего брата». Точно так же, как это было в «большом» кино, приключенческий и детективный жанр поначалу проникал на голубой экран только под прикрытием историко-революционной или военной тематики (*Операция «Трест»*, 1967; *Майор Вихрь*, 1967; *Адъютант его превосходительства*, 1969; *Семнадцать мгновений весны*, 1973). Классическая драматургическая схема шпионского фильма «свой среди чужих» непременно осенялась главенствующими сюжетными мотивировками – любовью героя к советской Родине и ненавистью к врагу, его беззаветной верностью идеалам революции. Однако, в то же время, прямолинейность идейных мотиваций, как правило, с лихвой компенсировалась великолепными, филигранными работами актеров, которые зачастую умудрялись играть мимо сюжета, поверх него и больше, чем он предполагал. Его превосходительство генерал-лейтенант в исполнении **Владислава Стржельчика**, по сути дела, и не противодействовал агенту красных адъютанту Кольцову в исполнении **Юрия Соломина**. Последний, как того требовали идеалы революции и законы жанра, вел против него свою мастерскую двойную игру, а Стржельчик играл «про другое». И это «другое» не умещалось и не могло уместиться в жанровую схему с ее четким разграничением на «хороших» и «плохих», «наших» и «врагов». Изображение белогвардейцев в *Адъютанте...* (которые не только не являлись здесь карикатурными врагами всего живого, но казались подлинными и лучшими представителями дворянской культуры, обреченной на исчезновение вместе с прежней Россией), безусловно, было следствием завоеваний «оттепельного» кинематографа. Примерно в это же время вышла всенародно любимая впоследствии *Угрюм-река* (1968) **Ярополка Лапшина**. Здесь прозе **Вячеслава Шишкова** не навязывались вульгарно-социологические мотивировки: героя фильма Прохора Громова постигал крах не потому, что он не послушал ссыльного социалиста, а потому, что мера его страстей и энергетический масштаб трагически не соответствовали никаким социальным рамкам и законам – эпохе первоначального накопления капитала, равно как любому другому времени. Получился фильм о трагедии национального характера, о страстях человеческих, а не об умозрительных идеях. Именно многомерность актерской игры – выходящей за рамки жанра и за рамки агитпропа – придавала телевизионным фильмам конца 1960-х гг. высокое авторское измерение.

В 1970-е гг. во главе Гостелерадио встал пресловутый **Сергей Лапин**, на долгие годы ставший грозным сюзереном всей экранной информации от Балтики до Тихого океана. В информационном вещании произошла почти полная замена журналистов дикторами.

В публицистике был создан институт особо доверенных обозревателей – числом от 5 до 10. Прямые эфиры почти прекратились, повсеместно замененные ВМЗ (видеомагнитофонной записью). Просветительский московский канал был закрыт. Документальные фильмы подвергались суровейшей цензуре. Эталонными образцами документалистики становились помпезные эпопеи *Летопись полувека* (1967), *Наша биография* (1970), *Правда о великом народе* (1968) и т. п. Неугодные картины прямым ходом попадали «на полку», или демонстрировались только по местным каналам в самое неудобное время. И при всем этом, как ни парадоксально, именно «застойные» 1970-е гг. стали временем подлинного расцвета советского телевизионного кино, его настоящим «золотым веком». Политические заморозки этому не только не помешали, но даже поспособствовали. Искоренение форм «открытого» экрана (ориентированного на прямую коммуникацию, сиюминутность, репортажность) закономерно привело к еще большей фильмизации телевидения. Телевизионный экран как таковой, коверкая собственную природу, стремительно эволюционировал к полюсу кинематографичности (иллюзии). В эфире практически отсутствовали целые телевизионные жанры, прочно вошедшие в мировой обиход: дискуссии, ток-шоу, викторины, игры. Познавательную и развлекательную функцию телевидения почти целиком взяли на себя именно телефильмы. Сериалы становились событиями национального масштаба, их герои – общенародными героями, актеры – кумирами миллионов. Именно телефильмы за один вечер могли сделать начинающего актера суперпопулярной звездой: **Валерий Золотухин** и **Екатерина Васильева** после *Бумбараша* (1971), **Андрей Харитонов** после *Овода* (1980), **Наталья Данилова** после *Место встречи изменить нельзя* (1979), **Олег Меньшиков** после *Покровских ворот* (1982) и т. д.

Советская актерская школа, достигшая в 1960-е гг. абсолютного расцвета, бесперебойно поставляла телевидению великолепный «материал». Отечественный телефильм оказался благодатнейшей почвой для появления бессчетного числа истинных актерских шедевров. Пространство телефильмов, и особенно многосерийных, стало раздольем для так называемых «эпизодников», редко упускавших шанс из крохотной роли сотворить блестящую актерскую новеллу. Некоторые из этих актеров (**Борис Новиков**, **Валентина Телегина**, **Валентина Владимирова**, **Иван Рыжов**, **Евгений Шутов** и др.), обожаемые зрителем, перекочевывали из фильма в фильм, и встрече с ними радовались, как встрече со старыми знакомыми. Побаловать себя и зрителя бенефисным выходом с подковырочкой не брезговали и звезды первой величины (незабываемый батька Ангел – **Анатолий Папанов** в том же *Адъютанте...*).

1970-е гг. – время, когда уходили в прошлое пафос и героика, а вместе с ними социальная энергия, воля к обновлению и охота к перемене мест. Иллюзия экономической стабильности, призрачная, но все же уверенность в завтрашнем дне становились для обывателя главными приметами времени. Это было время домашних халатов и разношенных тапочек, и потому исторически закономерно, что именно тогда происходил подлинный расцвет телевизионного многосерийного фильма – культурного товара «с доставкой на дом». Идеология становилась чистой формальностью, легко отделялась и выносилась за скобки – и зрителями, и авторами. Если в 1960-е гг. авторство прорывалось к реальности, к человеку, то в 1970-е гг. его уделом становились интеллектуальная игра и ироничный карнавал. Самым характерным примером здесь являлся один из ярчайших образов телевизионного кино – шеф гестапо Мюллер в исполнении **Леонида Броневого** (*Семнадцать мгновений весны*). И режиссер, и актер полностью игнорировали историческое содержание образа, для них нисколько не был важен прототип, суть его характера и смысл его злодеяний. Мюллер **Броневого** был не идеологическим противником советского разведчика Исаева-Штирлица, а его партнером по шахматной партии, и за ходом этой партии с замиранием сердца следила вся страна. Актер мастерски демонстрировал ум, хитрость и последнюю степень цинизма своего героя, усиливая и преображая эти черты форсированным обаянием – в интересах жанра, драматургии, стиля (то есть в интересах, страшно далеких от идеологии). В многосерийном фильме *Тени исчезают в полдень*, несравненно более напичканном идеологическим фаршем, эта «отдельность» идеологии от традиционного сюжетосложения выглядела куда более примитивно и нарочито. История о том, как кучка «врагов народа» на протяжении полувека «страшно вредит» строителям коммунизма, нанеся две душевные раны колхозным активистам и расстроив одну свадьбу, даже и не претендовала на то, чтобы казаться правдивой. Многомиллионную аудиторию интересовали вовсе не их антисоветские интриги, а прослеженные через десятилетия людские истории.

Культура освобождалась от общественного пафоса и начала, наконец, ориентироваться на потребителя. Она становилась более человечной в том смысле, что разворачивалась лицом к обывателю – то есть воплощала представления о прекрасном, присущие среднему человеку. Не случайно именно в 1970-е гг. появилось первое советское «мыло», имевшее грандиозный успех – многосерийный фильм *День за днем* (1972), в котором

Адъютант его превосходительства, 1969

Жизнь Клима Самгина, 1987

Два капитана, 1976

Тени исчезают в полдень, 1971

Место встречи изменить нельзя, 1979

Рожденная революцией, 1974

Семнадцать мгновений весны, 1973

Приключения принца Флоризеля, 1979

Обыкновенное чудо, 1978

Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона, 1980

Труффальдино из Бергамо, 1977

Д'Артаньян и три мушкетера, 1978

Ирония судьбы, или С легким паром!, 1975

жизнь одной, отдельно взятой коммунальной квартиры проходила день за днем на глазах у зрителей. В это же время **Эльдар Рязанов** снял милую комедийную мелодраму *Ирония судьбы, или С легким паром!* (1975), которая благодаря блестящей игре актерского ансамбля (**Андрей Мягков**, **Юрий Яковлев** и **Барбара Брыльска**) и музыке **Микаэла Таривердиева** на долгие годы превратилась в шедевр советской кинолирики и непременное дежурное блюдо новогоднего «телезастолья».

Но поскольку телевизионную культуру создавала все та же интеллигенция, экран заполнялся все теми же интеллигентскими мифами, культами, «фигами в кармане». Открыл тему **Марк Захаров**, предоставлявший своими «сказочными» экранизациями свободу для поисков скрытых «шпилек» в адрес «застойной» идеологии (*Обыкновенное чудо*, 1978; *Тот самый Мюнхгаузен*, 1979). Характерным для этого направления также являлся трехсерийный фильм **Владимира Басова** *Дни Турбиных* (1976), воплощающий интеллигентский миф 1970-х гг. – моду на «господ офицеров» и прочую белогвардейскую атрибутику. Так, под «белой акации гроздья душистые» находило свое выражение тихое, домашнее, карманное диссидентство украдкой, тоска по лучшей жизни, утраченному раю. В этом проявилось одно из важных свойств мещанской культуры (ярчайшим представителем которой являлось телевизионного кино): сентиментализм, лиричность со слезой. Не случайно непременным атрибутом поэтики 1970-х гг. являлась песня, исполняемая на титрах: в одном и том же «лирическом» стиле она звучала как в шпионских эпопеях, так и в милицейских детективах, и в психологических драмах («Не думай о секундах свысока» – *Семнадцать мгновений весны*; «Мы выбираем, нас выбирают, как это часто не совпадает» – *Большая перемена*; «Стою на полустаночке в цветастом полушалочке» – *День за днем*; «Гляжу в озера синие» – *Тени исчезают в полдень*; «Наша служба и опасна и трудна» – *Следствие ведут знатоки*; «На всю оставшуюся жизнь нам хватит боли и печали» – *На всю оставшуюся жизнь...*). Так романтизм 1960-х гг. превращался в сентиментализм 1970-х гг. В некотором смысле (что бы по этому поводу ни говорили высоколобые критики) это было прогрессивное явление. Именно на телеэкранах возрождалась в технически новых формах безобидная мещанская городская культура. В свое время битая-перебитая, задушенная и уничтоженная, она оживала, складывалась из подобранных, вспоминаемых кусочков и обломков, так и эдак проникая и приживаясь в одряхлевшем теле Большой Идеологии. Принимая причудливые формы – ностальгического мифа, иронической стилизации, ретро (отсюда интеллигентский культ **Александра Вертинского**, новая волна популярности романсов в исполнении **Изабеллы Юрьевой** и **Валерия Агафонова**, танго **Оскара Строка**, ретро-номеров **Андрея Миронова**). Ретро-стиль прочно обосновывается в телевизионном кино: наиболее популярными во второй половине 1970-х гг. становятся многосерийные *Место встречи изменить нельзя* (1979) **Станислава Говорухина** и *Рожденная революцией* (1974 – 1977) **Григория Кохана**, «близко к тексту» воспроизводящие приметы быта и атмосферу ушедшего времени.

Вне «основных тенденций» и в этот период работали авторы, не делавшие различий между телевизионным экраном, киноэкраном или театральной сценой – **Петр Фоменко** с экранизацией «Спутников» **Веры Пановой**, **Виталий Мельников** с телеверсией «Утиной охоты» **Александра Вампилова** или **Илья Авербах** с «Фантазиями Фарятьева» **Аллы Соколовой** составляли те самые исключения, которые подтверждали правило. Авторские произведения и в 1970-е гг., и, тем более, в 1980-е гг., были громадной редкостью для советского телеэкрана: в целом он добросовестно и бесперебойно отрабатывал механизмы «обратной связи», служил надежным посредником между заказчиком (властью), исполнителем (творцами) и потребителем (аудиторией) – потихоньку и обслуживая, и обманывая и тех, и других, и третьих...

В первой половине 1980-х гг. телевизионное кино узнало смысл и значение понятия «творческий кризис»: за редкими исключениями (многосерийный фильм *Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона* **Масленникова**, фильмы **Марка Захарова** и т. д.) на телеэкран пришел тот же вал безадресного «серого фильма», что в основном заполнял репертуар кинотеатров. Помимо социокультурных предпосылок, равно значимых для всей культуры страны, в телевизионном кино существовали для спада и свои, весьма конкретные причины. Это, прежде всего, отток творческих кадров, вызванный тем, что телефильм в профессиональной среде воспринимался, безусловно, как фильм «второго сорта». Средняя стоимость игрового телефильма была примерно в полтора раза ниже, чем кинофильма – 245 000 руб. против 400 000. Здесь по сравнению с кино закладывались гораздо более короткие сроки производства – этап «киносценария», занимающий в кино 3 месяца, отсутствовал вовсе, на режиссерскую разработку отводилось 45 дней (в кино – 3 месяца), подготовительный период – 2 месяца вместо 3, в съемочном периоде плановая скорость съемки телефильма составляла 53 метра в день на натуре и 72 метра – в павильоне (в кино – 43 и 64 соответственно), а монтажно-тонировочный период занимал 2,6 месяца вместо 4,2. Съемочные группы телефильмов не получали потиражных

доплат, а их зарплата была меньше, чем у тех, кто снимал кинофильмы. Кроме того, серьезная критика практически не рецензировала и не анализировала телефильмы, а потому имя автора одной скромной киноленты было гораздо более известно в стране, нежели имя режиссера, сделавшего несколько многосерийных телефильмов.
Кризис телевизионного фильма усугубило и соперничество «в верхах» различных ведомств. Отсутствие четких правовых норм во взаимоотношениях Гостелерадио и Госкино привели к тому, что кинематографисты (по-прежнему производящие основную массу телепродукции) находились в двусмысленном положении, не понимая своего статуса, своих прав и обязанностей.
На Пленуме много внимания уделяется тому, что непродуманная, во многом случайная эксплуатация кинофильмов на ТВ приводит к инфляции кинозрелища, снижает интерес к киноискусству. Руководство телевидения обвиняет Госкино в том, что то норовит спихнуть на телеэкран неудачные и откровенно слабые картины. Госкино на этот счет имеет свое мнение и свой повод для недовольства. Оно обязано выполнять план по валовому сбору с проданных кинобилетов и, в то же время, ежегодно и безвозмездно передавать телевидению 30 картин после полугодового проката и 45 после годового — а эти ленты еще могли бы собирать деньги. **Александр Камшалов** даже подсчитал ущерб своего ведомства от этой передачи — 32,6 млн. руб. в год. Кинематографисты настаивают на том, чтобы ТВ платило за используемые кинофильмы (теперь, когда идет повсеместное внедрение «базовой модели» и студии переходят на хозрасчет и самоокупаемость, этот вопрос становится тем более острым). Но государство не выделяет Гостелерадио денег на их покупку. Естественно, что на телеэкран стараются спихнуть плохие фильмы, исчерпавшие свой прокатный ресурс.
Пленум выявляет главное противоречие между системами кино- и телепроизводства. Кинематография с 1986 г. фактически демонополизована и стремится наладить обратную связь со зрителем — тогда как на телевидение до сих пор распространяется государственная монополия. Конкуренция между телеканалами и программами отсутствует, рейтинги не интересуют никого, кроме социологов. «Скоро возникнет нестыковка хозрасчетной модели кинематографа и бюджетной организации Гостелерадио», — предупреждает **Климов**, заметив, что из-за этого кинематографисты не заинтересованы в сотрудничестве с ТВ. Пленум выражает неудовлетворенность положением дел в телевизионном кинематографе, ограничившись абстрактными пожеланиями перевести телестудии на хозрасчет, установить обратную связь с аудиторией, «обратить внимание», «рассмотреть» и «предусмотреть». Руководство Гостелерадио, на которое секретариат СК не имеет никакого влияния, разумеется, игнорирует все предложения, равно как и все претензии кинематографистов.
Надвигающийся (и уже отчетливо ощущаемый) кинематографический бум, набирающее силу видео, явственно заметная слабость, «усталость» Госкино, внутренние противоречия в самом Гостелерадио — все это не позволяет в этот момент с достаточной степенью серьезности отнестись к вопросу о будущем собственно телевизионного кино, наметить реальные перспективы его развития. Лишь спустя два года Союз кинематографистов объявит бойкот Центральному телевидению (мораторий на безвозмездный показ новых фильмов), и ЦТ в ответ радостно выстрелит обоймой старых отечественных телефильмов — от *Семнадцати мгновений весны* до *Богача-бедняка*.
Одновременно с этим событием два центральных телеканала — «Останкино» и «Россия» — впервые закупят и продемонстрируют «мыльные оперы». Мексиканский сериал *Богатые тоже плачут* (1979) и американский *Санта-Барбара* (1984 — 1992), снятые на видео конвейерным способом, станут суперхитами, тем самым практически подводя черту под производством отечественного телефильма. На «Ленфильме» при французском финансировании еще будет произведен цикл снятых на кинопленку телефильмов по произведениям русских и советских писателей, но это будет практически последний всплеск жизни телевизионного кино «старой формации», классической телевизионной эстетики. Производство телефильма в России окончательно перестанет быть рентабельным: показ «импортного мыла» будет идти в режиме «нон-стоп», пакеты закупок будут увеличиваться, и, соответственно, снижаться цена. Гигантский успех у зрителя грошовых историй надолго закроет доступ на телеэкран старым советским телефильмам — как односерийным, так и многосерийным. Их массовое возвращение произойдет лишь во второй половине 1990-х гг., на волне зрительской усталости от дешевых сериалов. Одновременно с этим на телеэкран выплеснется весь «кооперативный кинопоток» начала 1990-х гг., на чудовищном фоне которого явственно обнаружится, что старые телефильмы, качество которых так громится на Пленуме, по сравнению с достижениями перестроечного прогресса выглядят как несомненная классика.

Любовь АРКУС, Нина ВАСИЛЬЕВА, Ирина ПАВЛОВА

примечания

[1] В работе Пленума принимают участие первый зам. зав. отделом культуры ЦК КПСС **Владимир Зайцев**, зам. зав. отделом пропаганды ЦК КПСС **Владимир Севрук**, министр кинематографии **Александр Камшалов**, первый секретарь СК СССР **Элем Климов**, первый зам. председ. Гостелерадио **Леонид Кравченко**, режиссеры (**Э. Рязанов**, **И. Масленников**, **С. Колосов**, **Р. Быков** и др.), искусствоведы (**В. Вильчек**, **Ю. Богомолов**, **С. Муратов**, **К. Разлогов**), управленцы (директор ТО «Экран» **Т. Тарапенко**, директор телеобъединения к/с «Ленфильм» **К. Палачек**, главный редактор главной редакции кинопрограмм ЦТ **С. Кононыхин** и др.), теледокументалисты (**А. Каневский**, **Л. Гуревич**, **Т. Зырянова** и др.), представители республиканских студий (**М. Ауэзов**, Казахстан; **Т. Каск**, Латвия; **Г. Левашов-Туманишвили**, Грузия, и др.), актеры, экономисты, социологи.

[2] Система Гостелерадио СССР – самая крупная в мире – к началу 1980-х гг. включала в себя 160 программных телерадиоцентров, более 18 тыс. телевизионных передатчиков, 10 спутников и 500 тыс. километров наземных линий связей. В ее структуру входили Центральное, республиканское и местное телевидение. В союзных и автономных республиках, в краях и областях работали 104 комитета по телевидению и радиовещанию и 19 самостоятельных студий.

[3] В конце 1970-х гг. объем показов телефильмов составлял по всем студиям СССР около 20 % экранного времени – то есть пятую часть эфира. При этом премьерный показ собственных телефильмов составлял 1 %, а показ телефильмов обменного фонда – 18-19 %.

[4] К концу 1970-х гг. около 40 % художественных фильмов, снимаемых на киностудиях, составляли телевизионные заказы.

[5] К 1970-м гг. средняя выработка в смену по телефильму была больше в 1,5 раза, чем по кинофильму. Средний срок производства – короче в 2,1 раза, средняя себестоимость – ниже в 2,4 раза (по сценарию и музыкальной партитуре – в 1,6 раза меньше, по заработной плате – в 2,1 раза, по экспедиции – в 3,7 раза, по услугам цехов – в 2,6 раза, по материалам и пленке – в 1,4 раза, по транспорту – в 3 раза).

[6] Одним из следствий государственности телевидения стал государственный же подход к теоретическому осмыслению нового «медиа». В Институте истории искусства был создан сектор художественных проблем СМК, в НИИКе – отдел телевидения. Издательство «Искусство» регулярно выпускало десятки монографий и сборников статей по проблемам телевидения, а также ежегодник «Телевидение – вчера, сегодня, завтра».

[7] Сроки производства одной части 2-4-серийных фильмов были в 1,5 раза ниже, чем односерийных, средняя выработка в смену и себестоимость – в 1,2 раза. Увеличение количества серий еще более уменьшало их себестоимость.

[8] В 1967 и 1968 гг. появилось по два многосерийных полотна, в 1969 и 1970 гг. – по три, в 1971 г. – пять, в 1972 г. – уже десять. Четырехсерийную *Операцию «Трест»* (1967) тут же обогнал пятисерийный *Адъютант его превосходительства* (1969), шестисерийную *Ночь перед рассветом* (1971) – семисерийные *Тени исчезают в полдень* (1971).

апрель, 1

23

Объединение «Радуга» киностудии им. Горького, возглавляемое режиссером Павлом Арсеновым, получает новое название — «Ладья» — и становится первым в СССР после закрытого в 1976 г. ЭТО хозрасчетным кинообъединением

Воры в законе становятся первым и самым успешным коммерческим проектом «Ладьи». Бюджет фильма, доставшегося новому объединению в наследство от перестроенной (после выборов худруков) студии им. Горького, составляет 500 тысяч рублей. На прокате же *Воров...* «Ладья» заработает в десять раз больше – 5 миллионов. Получив от Госкино право самостоятельно торговать картинами собственного производства, «Ладья» предлагает Главкинопрокату выкупить *Воров...* на условиях, которые Главк не устраивают[1]. Тогда объединение избирает иную, гибкую систему продаж, посылая своих представителей в регионы и напрямую предлагая *Воров...* прокатным организациям. Цена каждой копии, которые объединение печатает за свой счет на основании поступавших заявок, варьируется в зависимости от «емкости» региона[2]. Таким образом, «Ладья» становится первой киностудией, применившей принципы «базовой модели» в отношениях с прокатчиками. Деньги, заработанные на продаже *Воров...*, позволят уже осенью того же года вернуть долг Госкино[3] и вложить средства в дальнейшее кинопроизводство. Однако из всех последующих проектов «Ладьи» значительный финансовый успех будет иметь только *Подземелье ведьм* **Юрия Мороза**, доход с проката которого составит 300 %[4]. Вскоре зрители покинут кинотеатры, а гиперинфляция начала 1990-х гг. повлечет за собой кризис кинопроизводства. В 1992 г. «Ладья» откажется от хозрасчетной деятельности и станет снимать на деньги Госкино. В силу нерегулярно поступающего финансирования за четыре года студия произведет лишь два фильма – *Незабудки* **Льва Кулиджанова** и *Волшебник Изумрудного города* **Павла Арсенова**. В 1996 г. первое хозрасчетное объединение прекратит существование.

Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] По версии руководства «Ладьи», право на прокат фильма было оценено в 1 000 000 руб., по версии Главка, объединение запросило 14 % валового сбора – в любом случае принять эти условия для Главка означало пойти на экономический риск, к которому прокатная система не была готова.

[2] По неофициальным данным, стоимость одной копии в разных регионах составляет от 5 до 30 тыс. руб. По свидетельству первого директора «Ладьи» **Марка Рысса**, прокатчики оплачивают оговоренную сумму сразу же при получении копии, а все, что зарабатывают сверх того, оставляют себе.

[3] По свидетельству главного редактора «Ладьи» **Андрея Иванова**, Госкино ссудило 300 тыс. на содержание объединения, 900 тыс. составил бюджет *Воров...* и *Француза*, доставшихся «Ладье» в наследство от студии им. Горького. Таким образом, общий долг «Ладьи» составил 1 200 000 руб., который она обязалась вернуть через полтора года с учетом 2 % годовых (на таких условиях банк субсидировал Госкино).

[4] Вышедшие в том же 1989 г. *Пиры Валтасара...* **Юрия Кары** и *Поездка в Висбаден* **Евгения Герасимова** соберут только 50 %. *Ночевала тучка золотая...* **Суламбека Мамилова** и вовсе не принесет прибыли.

апрель, 12

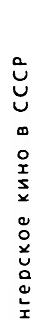
24

В столичном кинотеатре «Зарядье» — трехнедельные показы венгерского кино

В августе 1987 г. Москву посетили молодые венгерские кинематографисты — **Андраш Дер**, **Янош Ксантус** и братья **Дюла** и **Янош Гуйяши**. Они представили программу своих фильмов в кинотеатре «Горизонт», участвовали в их обсуждении с киноклубниками, ознакомились с опытами молодого советского кино. Классический сюжет культурно-дипломатической акции был на этот раз модернизирован благодаря инициативе братьев **Алейниковых**: «параллельщики» сами разыскали венгров и организовали для них у себя дома показ фильмов московского и ленинградского андеграунда, а после полуночи все перекочевали к **Борису Юхананову**, который представил вниманию гостей собственные работы на видео.

Теперь «Совэкспортфильм» принимает решение о закупке новых венгерских фильмов, а также тех, что ранее отвергались по идеологическим соображениям. Такие картины, как *Свидетель* **Петера Бачо**, *Время останавливается* **Петера Готара**, *Полковник Редль* **Иштвана Сабо**, пожалуй, из стран соцлагеря только Советский Союз не приобрел своевременно.

Как ни странно, такие «пропуски» были обычным явлением для политики советского кинопроката — дело не спасала «социалистическая» прописка венгерской кинематографии: подозрение в ревизионизме идеологическом и эстетическом было слишком стойким.



Знакомство советских зрителей с венгерским кино началось еще в 1950-е гг. — тогда на наших экранах шли *Карусель*, *Господин учитель Ганнибал* и *Анна Эйдеш* **Золтана Фабри**, *Дом под скалами* **Кароя Макка**, особо популярная у молодежи *Кружка пива* **Феликса Мариашши**. И трагические события 1956 г. не разлучили нас с венгерским кино, набиравшим тогда и силу, и славу: *Без надежды* и *Тишина и крик* **Миклоша Янчо**, *Холодные дни* и *Стены* **Андраша Ковача**, *Отец* **Сабо**, *Десять тысяч солнц* **Ференца Коши** — фильмы, которые развенчивали национальные мифы и обеспокоенно всматривались в кадаровскую соцдействительность, как ни странно, пребывали у нас в свободном доступе.

И все же лишь с большим трудом можно было отыскать в каких-нибудь окраинных кинотеатрах наэлектризованную политическим диспутом картину **Яноша Хершко** *Диалог*. Или изуродованную нашей цензурой советско-венгерскую копродукцию *Звезды и солдаты*, снятую неистовым романтиком **Янчо** к 50-летию советской власти. Советские зрители не посмотрели вовремя ни заряженных «моральным беспокойством» *Одержимых* и *Потерянного рая* **Макка**, ни первых лент **Пала Золнаи**.

После трагического для всей Восточной Европы 1968 г., раздавившего остатки веры в «социализм с человеческим лицом», репертуарные пробелы стали значительнее. Отсутствие на наших экранах в начале 1970-х гг., к примеру, *Любовного фильма* **Сабо** и *Синдбада* **Золтана Хусарика** сильно исказило панораму венгерского кино. Среди «полочных» восточноевропейских картин (купили, но прокатного разрешения не выдали) оказался и шедевр **Макка** *Любовь*.

В 1970-е — 1980-е гг. досадные лакуны превратились в значительные бреши.

В эти годы венгерское кино было представлено по преимуществу развлекательной продукцией (вроде криминально-полицейской ленты *Без паники, майор Кардош* или безвкусно-комедийной *Брак с выходными*), а фильмы первого ряда приобретались крайне редко. Повезло **Фабри** (многие его работы, включая *Пятую печать*, попали в советский прокат), **Марте Месарош** (сама она считала иначе, однако пять ее фильмов 1970-х гг. демонстрировались у нас), *Мефисто* **Сабо**, увенчанному «Оскаром», а также некоторым картинам режиссеров нового поколения (**Ласло Лугошши**, **Реже Сереня**, **Петера Гардоша** и др.)

Как правило, Московские МКФ не обходились без новой венгерской картины, да и ежегодно проводимая в столице и других городах страны Неделя венгерского кино помогала восполнять пробелы. Правда, лишь отчасти. Старые долги вернула только перестройка.

Московский кинопрокат и «Будапештфильм» с целью оперативного знакомства жителей обеих столиц с наиболее заметными фильмами советской и венгерской кинематографии

Полковник Редль

Анна Эйдеш

Отец

Без надежды

Пятая печать

Мефисто

принимает решение о прямом обмене копиями, исключающем бюрократические проволочки. В будапештском кинотеатре им. Кошута и московском «Зарядье» начинаются параллельные трехнедельные показы *Холодного лета пятьдесят третьего...* и *Полковника Редля*, на премьеру которого в Москву приезжает автор.

Это одна из последних благих акций нашего кинопроката: вскоре вся сеть разрушится, и ни о каком систематическом знакомстве широкого зрителя с кинематографиями стран бывшего социалистического лагеря речь идти уже не будет (разве что Музей кино и Венгерский культурный центр в Москве в меру возможностей будут удерживать венгерскую кинематографию в поле нашего зрения.) Так что порицаемые сегодня доперестроечные десятилетия впоследствии впору будет считать – в рамках этого конкретного сюжета – благословенным временем.

Александр ТРОШИН

апрель, 12

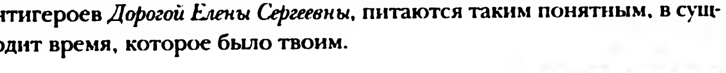
25

В кинотеатрах страны начинается показ «Дорогой Елены Сергеевны»* Эльдара Рязанова. Зритель, кажется, порядком устал от того, что его запугивают звероподобным ликом молодого поколения. В прокатном рейтинге картина займет 14-е место

В зеркале *Дорогой Елены Сергеевны* отразилось лицо автора, совсем не похожего на прежнего **Эльдара Рязанова**: страх и нелюбовь поселились в его глазах. Жанр этого фильма – крик о помощи; сюжет, позаимствованный у некогда полузапрещенной пьесы **Людмилы Разумовской**, суров и мрачен. Четверо десятиклассников, решив подменить свои экзаменационные работы и не добившись от преподавательницы математики понимания, устраивают в ее квартире сущую вакханалию: угрозы, ругань, запертая дверь, обрезанный телефонный провод, шантаж. Дело доходит до попытки изнасилования дорогой Елены Сергеевны. Авторское послание прочитывается без труда: наступает время инфантильного, безответственного и жестокого племени. Мудрое старшее поколение противостоять молодым варварам не в силах, его голос вряд ли будет услышан – не зря же придумал себе **Рязанов** многозначительное «камео» соседа: тот возмущен музыкальным грохотом в нехорошей квартире наверху и тщетно ломится туда с воплем «Прекратите!». Грохочет, разумеется, хэви-мэтал – группа «Ария», аккомпанирующая непотребству вошедших в раж подонков. Еще одним знаком глубинной пропасти между отцами и детьми является пьяный брейк одного из героев под вальса звук прелестный.

Дорогая Елена Сергеевна

«Я иногда беседую с вами, и мне кажется, что говорю с инопланетянами», – жалуется оскорбленная в лучших чувствах учительница Елена Сергеевна, рассчитывая на участие многих и многих из тех шестнадцати миллионов, что смотрят в 1988 г. на рязановский фильм. Позже станет очевидно, что демагогия доморощенных ньюсмейкеров, изъясняющихся на псевдомолодежном сленге, и поток высоконравственных банальностей, которые изрекает их жертва языком газетных передовиц, в принципе стоят друг друга. И что нетерпимость, застилающая автору глаза, тот истерический надрыв, с каким он предает анафеме антигероев *Дорогой Елены Сергеевны*, питаются таким понятным, в сущности, страхом: уходит время, которое было твоим.



Георгий МХЕИДЗЕ

апрель, 19

26

В Баку проходит последний Всесоюзный кинофестиваль

Последний Всесоюзный кинофестиваль открывается в Баку два месяца спустя после сумгаитской трагедии, но ситуация в Нагорном Карабахе не вносит коррективы в традиционный фестивальный регламент: о ней даже не упоминают на двухдневной дискуссии «Вольная трибуна». По-прежнему возлагаются цветы к памятнику Ленина, по-прежнему снаряжаются творческие десанты на промышленные предприятия. Но эти ритуалы соблюдаются, скорее, по инерции: имперская помпезность выглядит усталой. Члены немыслимого по размерам жюри – почти два десятка человек – действуют по той же схеме, что и их коллеги на прошлогоднем тбилисском ВКФ: главную премию отдают «полочной» *Истории Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж* **Андрея Кончаловского**, а специальный приз – *Зеркалу для героя* **Владимира Хотиненко** как образцу перестроечного кино. Другой образец этого кино – *Холодное лето пятьдесят третьего...* **Александра Прошкина** – получает премию жюри. Зрители не слишком жалуют своим вниманием фестивальные мероприятия, залы наполовину пустуют: очевидно, что ВКФ изжил себя, и бакинский вздох станет последним.

Александр Камшалов
на открытии ВКФ в Баку

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

май

27

В Ленинграде открыта Киношкола Александра Сокурова. Ее учащимися становятся «параллельщики», пожелавшие обрести профессиональный статус

Киношкола **Александра Сокурова** родилась в точке пересечения взаимного интереса недавних кинематографических «нелегалов», которые, однако, пребывали в разных «подпольях». Проявившие инициативу ленинградские «параллельщики», преимущественно некрореалисты, ранее утверждали себя не только в эстетическом противостоянии «официальному искусству», но и в способе режиссерского существования, когда обаятельное отсутствие ремесла не является принципиальной преградой для высказывания. Напротив, многолетняя «отдельность» **Сокурова**, отлученного от игрового кино и трудно существовавшего в неигровом, не подразумевала отказа от строгих профессиональных основ этого труда.

Потребность в Киношколе возникла в тот момент, когда «параллельщикам» пришлось осознать, что эстетическая оригинальность есть необходимое, но не достаточное условие полноценной авторской реализации, возможность для которой им нежданно предоставило новое время. Понимал это и **Сокуров**, а потому на инициативу не просто откликнулся, но предпринял несколько энергичных шагов. Во-первых, заручился тыловой поддержкой Союза кинематографистов. Во-вторых, организовал Киношколу под сдвоенной «крышей»: ее образовали «Ленфильм» и ЛСДФ, благодаря чему ученики смогли получить доступ к технике и пленке, снимать на кино- и видеокамеру, попутно зарабатывая на выполнении анонимных работ по монтажу чужого документального материала.

Учреждение нового учебного заведения, не имевшего официального статуса, не получило широкой городской огласки, но киноклубное сообщество было оповещено. **Сокуров** провел установочное собрание в клубе ЛОМО, ознакомился с самостоятельными работами абитуриентов и в результате набрал семь человек: **Игоря Безрукова**, **Андрея Виноградова**, **Сергея Винокурова**, **Вадима Драбкина**, **Дениса Кузьмина**, **Константина Митенева** и **Евгения Юфита**. По прошествии месяца **Виноградов** и **Драбкин** покинули ряды, и учеников осталось пятеро.

Киношкола организована по принципу мастерской. Этот принцип не подразумевает теоретического курса. **Сокуров** видит свою задачу прежде всего в том, чтобы передать ремесло из рук в руки. В это время на его фильме *Спаси и сохрани* уже идет подготовительный период, и мастерская включается в работу. Впоследствии все пятеро выедут со съемочной группой в экспедицию, где режиссер доверит им «разминать» отдельные сцены и снимет в эпизодах. Кроме того, **Сокуров** вовлечет в лабораторный учебный процесс своих постоянных соавторов, которые дадут импровизированные мастер-классы: **Юрий Арабов** расскажет о драматургии, **Александр Буров** – об изображении, **Леда Семенова** – о монтаже. Лекции будут читать также **Владимир Кобрин** и **Михаил Ямпольский**.

Однако со временем станет очевидно, что сюжет внутренней жизни мастерской чем дальше, тем вернее отходит от того сюжета, который имел в виду **Сокуров**, принимая предложение «параллельщиков». Окажется, что совершенствование в ремесле – стремление к этому декларировалось инициаторами создания Киношколы – мастером и его учениками трактуется по-разному; что пропуск в профессиональную среду, обеспечиваемый именем мастера, представляется ученикам гораздо более существенным обстоятельством, чем систематический труд, готовность к которому большинство не обнаружит. Несмотря на то что обучение не должно было иметь статусных «последствий» в виде диплома об окончании, разработанный учебный план все же предполагал «на выходе» некую итоговую режиссерскую работу для каждого. Со своей стороны **Сокуров** сумеет обеспечить финансирование двухчасового альманаха *Сны*, где каждый из выпускников участвовал бы с игровой двухчастевкой. Немецкая компания «ZDF» успеет даже перечислить необходимые деньги, но **Сокуров** посчитает профессиональные кондиции своих учеников недостаточными и не увидит смысла в дальнейших попытках совладать с укоренившейся в них «любительской» идеологией. Следствием чего станет принятое им решение о досрочном закрытии Киношколы. Из этого неслучившегося выпуска судьба в игровом кино сложится лишь у **Юфита** (**Сокуров** и в начале обучения считает его сформировавшимся режиссером); два фильма снимет **Винокуров**, которого **Сокуров** будет поддерживать и после закрытия Киношколы. Остальные найдут себе применение в сопредельных сферах: **Кузьмин** в документалистике, **Безруков** на телевидении, **Митенев** в компьютерной графике.

Александр Сокуров

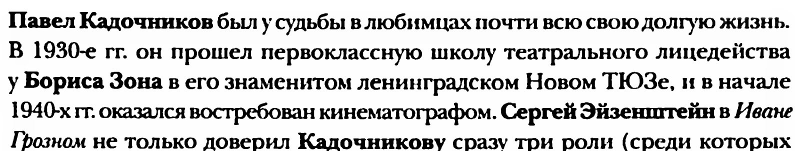
Само возникновение Киношколы не находится в прямой связи с революцией во ВГИКе, к этому времени уже захлебнувшейся. И тем не менее это становится своего рода ленинградским откликом на московское брожение умов, ответом на требование «новых форм» обучения кинематографическому ремеслу. **Сокуров**, знакомый с качеством вгиковского образования не понаслышке, предложил классическую модель мастерской, не имеющей ничего общего с аналогичными структурами главного киноинститута страны, который мастера навещали в перерывах между съемками и в дни выплат. Но романтизм этого жеста вошел в противоречие с прагматизмом тех, в чью сторону он был обращен. Через

несколько лет нерешенную проблему образования оттенит и подчеркнет кооперативный беспредел, когда в режиссерские кресла сядут вторые осветители, стажеры-администраторы и просто близкие родственники грязных «денежных мешков», нуждающихся в отмыве. Еще через несколько лет станет ясно, что средний уровень – основа всякой живой кинематографии – утрачен и что ни ВГИК, оставшийся при своих, ни коммерциализированные Высшие курсы, ни созданная в Ленинграде на институтской базе Академия кино и телевидения эту проблему пока решить не в состоянии.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

май, 2

Умер Павел Кадочников*



28 **Павел Кадочников** был у судьбы в любимцах почти всю свою долгую жизнь. В 1930-е гг. он прошел первоклассную школу театрального лицедейства у **Бориса Зона** в его знаменитом ленинградском Новом ТЮЗе, и в начале 1940-х гг. оказался востребован кинематографом. **Сергей Эйзенштейн** в *Иване Грозном* не только доверил **Кадочникову** сразу три роли (среди которых была одна из главных – блаженный Владимир Старицкий), но сделал его наравне с магом и кудесником театральной сцены **Амвросием Бучмой** своего рода экспертом, лишь им двоим показывая только что отснятый материал. Впрочем, объяснял это **Кадочникову** с присущей ему, **Эйзенштейну**, парадоксальностью: «Ты мал и глуп, а Бучма – стар и умен». По-спортивному ладный, с широко открытыми глазами и неотразимой улыбкой, **Кадочников** был создан для жанрового кинематографа. В его милых чудаковатых героях ощущалась скрытая мужественность, а в героических ролях присутствовала элегантная артистическая легкость. Эта легкость, спасавшая его героев от тяжеловесной монументальности Большого стиля, позволила **Кадочникову** оставаться одним из главных любимцев кинозрителя вплоть до1960-х гг. А когда кино обратилось к новым, как бы внежанровым формам, он занялся режиссурой, в *Музыкантах одного полка* и *Снегурочке* вспомнив о любимых ролях своей театральной молодости.

Павел Кадочников

С середины 1970-х гг. он начал регулярно сниматься у лучших режиссеров следующего поколения – у **Никиты Михалкова** и **Андрея Кончаловского**, у **Геннадия Полоки** и **Булата Мансурова**. Они видели в **Кадочникове** прежде всего знаковое лицо советского киномира, и этим он был для них ценен. Плюс старая школа, а также порода, которую даже в 1970-е гг. уже можно было считать «уходящей». Перестройку старый киноартист встретил при тяжелых личных и творческих обстоятельствах. Сам его уход кажется символичным.

Евгений МАРГОЛИТ

май, 4

Умер Олег Жаков*

29 Питомец «Фабрики Эксцентрического Актера» действительно был обречен находиться в советском кино «вне центра». Его герои – люди с закрытым внутренним миром. Их замкнутость была подозрительной в эпоху, культивировавшую тип рубахи-парня, которому нечего скрывать от родного коллектива. Чтобы «оправдать» присутствие героев **Олега Жакова** на советских экранах, им порой меняли подданство – он часто играл суховатых, молчаливых и надежных зарубежных рабочих, коммунистов, подпольщиков. Даже в фильме *Семеро смелых* его радист был немцем.

Жаков органически нес в себе обаяние интеллекта. Когда само понятие «интеллигент» стало бранным, именно он был использован, чтобы разоблачить «гнилое нутро» этой подозрительной «прослойки». В фильме *Моя Родина* он сыграл белогвардейца, в *Депутате Балтики* – озлобленного доцента, не принявшего революцию, в *Великом гражданине* – троцкиста и маскирующегося организатора антисоветского подполья. «Понять – значит простить» – такую роскошь по отношению к «врагам» экран 1930-х гг. не позволял. Образный анализ побуждений этих героев поневоле замещался форсированием актерских приемов, оттого игра обычно естественного **Жакова** именно здесь кажется архаичной.

Война отчасти отменила регламентированные амплуа советских актеров. В фильме *Нашествие* он сыграл бывшего заключенного, который, отринув счеты с режимом, вступает в борьбу с оккупантами. Конечно, в ленте говорилось, что Федор Таланов угодил в лагерь по пьяной лавочке, но нервный пластический рисунок выдает в нем политического изгоя, отверженного «врага народа».

Олег Жаков

Подобная роль просто не могла не появиться в творчестве **Жакова**, но его Генрих фон Штаден в эпопее *Иван Грозный* кажется полной неожиданностью. Нужен был прицельный

взгляд **Сергея Эйзенштейна**, чтобы увидеть в актере возможность сыграть этого странствующего немецкого головореза, становящегося опричником. Воистину страшно это громыхающее латами существо, похожее на робота с мертвым глазом. Как и вся эпопея **Эйзенштейна**, образ имел жгучий социальный подтекст.

После войны **Жаков** много снимался, но обычно его приглашали для того, чтобы он «подкрашивал» действие своей легендарной достоверностью. Среди его работ выделялась роль ученого Бармина в фильме *У озера*. На дворе были не 1930-е гг., и старый профессор защищал чистоту Байкальских вод от стоков строящегося комбината уже не из классовой ненависти к начинаниям правительства, а из-за вполне простительного «недопонимания». Но, вопреки общей официозной концепции фильма, **Жаков** так сыграл потомственного интеллигента, что правота оказывалась на его стороне.

Жаков обладал драгоценным умением молчать на экране. Это — составная часть истинной «киногении». В советском кино он остался как бы без прописки и явно без своей «главной» роли. Актерский путь **Жакова** печален и закономерен для своего времени.

Олег КОВАЛОВ

май, 9

30

В СССР приезжает Роберт Редфорд. Зрители не узнают его на улицах — главных фильмов с участием мировой звезды в советском прокате не было

Роберт Редфорд прибывает в Советский Союз накануне московской встречи **Михаила Горбачева** и **Рональда Рейгана**. Программа визита, организованного Союзом кинематографистов, составлена с учетом внекинематографических интересов американского гостя. Так, по инициативе **Редфорда** и с его участием в АН СССР проходит конференция «Парниковый эффект. Гласность», где актер делится своими планами снять советско-американский фильм, затрагивающий экологическую проблему глобального потепления климата.

Кинематографическая деятельность **Редфорда** находит отражение в ретроспективе, которую составили фильмы с его участием (*Афера*, *Кандидат*, *Вся президентская рать*, *Буч Кэссиди и Санденс Кид* и др.), а также режиссерская работа *Война на бобовом поле Милагро*. Ни одна из этих картин, кроме *Кандидата*, советским зрителям известна не была. Если для жителей «свободного мира» **Редфорд** являлся Санденсом Кидом, обладателем режиссерского «Оскара» и красавцем номер один в своем поколении, то на советском экране он присутствовал в фильмах вроде *Трех дней Кондора* и *Погони*, проходивших у нас по разряду «борьба прогрессивных социальных элементов с буржуазным обществом». Его явно пытались «перетащить на свою сторону», что заметно, в частности, по тексту статьи о нем в доперестроечном «Кинословаре». Но, строго говоря, интеллектуальная мужественность и специфический WASP-овский шарм **Редфорда** вряд ли могли по-настоящему очаровать наших зрителей. Другое дело, что на советское кино **Редфорд** все же оказал анонимное влияние: для **Никиты Михалкова**, снимавшего *Своего среди чужих...*, первый постмодернистский вестерн **Джорджа Роя Хилла** очевидно стал основным источником вдохновения, а у Сандэнса Кида — и, соответственно, у сыгравшего его актера — режиссер позаимствовал образ одного из своих героев.

Роберт Редфорд

Редфорд, посещающий Ленинград, Москву и Тбилиси, избавлен от докучливого внимания зевак: на улицах его не узнают. Краткосрочное посещение Ленинграда, с которого начинается визит, омрачается неприятным инцидентом. Организаторы ретроспективы, пожелав извлечь максимальную выгоду, самовольно увеличили ранее утвержденное количество кинотеатров, где проходил показ, и ввели дополнительные сеансы. Номер был хорошо отработан на традиционных постфестивальных турне фильмов Московского МКФ, однако с **Редфордом** он не проходит: возмущенный гость заявляет протест и прерывает ленинградские показы своих фильмов. Это один из первых случаев, когда советский правовой беспредел в сфере проката вызывает незамедлительную и жесткую реакцию.

Валентин ЭШПАЙ, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

май, 12

31

Секретариат продолжает исправлять ошибки прошлого. Отменено решение двадцатилетней давности об исключении Александра Галича* из рядов СК

Александр Галич, поэт, драматург и бард, был исключен из Союза кинематографистов решением его секретариата от 17 февраля 1972 г. Вопрос стоял под номером семь на повестке заседания, посвященного преимущественно проблемам узбекского кино. В этом вопросе секретариат СК — хотя и выдержав паузу — последовал примеру секретариата СП, который еще в декабре 1971 г. от имени писателей принял решение исключить **Галича** из своей организации и направил соответствующий запрос в СК. Вслед

Александр Галич

Верные друзья, 1954

Дайте жалобную книгу, 1964

На семи ветрах, 1962

Бегущая по волнам, 1967

Сердце бьется вновь, 1956

за тем были расторгнуты все договора, приостановлены все работы в кино и на телевидении, к каковым **Галич** был причастен. В июне 1974 г. он эмигрировал по израильской визе, обосновался в Париже, работал на радиостанции «Свобода» и погиб при невыясненных обстоятельствах 15 декабря 1977 г.

Казалось бы, его жизнь, в том числе и «жизнь в искусстве», делится на «до» (преуспевающий драматург с репутацией советского плейбоя и барина) и «после» (безработный отщепенец, затем эмигрант). Народ искренне любил созданное **Галичем** «до». Вся страна распевала «Комсомольскую песню»; в театрах был популярен «Вас вызывает Таймыр»; одноименный фильм, а также *Верные друзья*, *На семи ветрах*, *Государственный преступник*, *Дайте жалобную книгу* собирали полные кинозалы. **Галич**-драматург, что называется, чувствовал зрителя, и его благонадежность не вызывала сомнений – иначе бы его не привлекли к работе над сценарием советско-французской *Третьей молодости*. Однако в 1967 г. вышла *Бегущая по волнам*, и эта экранизация **Александра Грина**, осуществленная по сценарию **Галича**, была напрочь лишена ожидаемого романтического флера. Кульминацией фильма стал эпизод с разрушением статуи Фрези Грант под ликование толпы, а за кадром звучало галичевское: «И покуда зло не наказуется – безнаказанными мирно будем стариться...». *Бегущая по волнам* прощалась с иллюзиями «оттепели».

Эмиграция **Галича** поставила перед властями вопрос о том, что делать с его «творческим наследием». Цензура проявила избирательность: *На семи ветрах*, *Государственного преступника* и *Бегущую по волнам* из обращения изъяли, но комедии по сценариям **Галича** – с отредактированными титрами – телевидение продолжало крутить. Смерть автора, как у нас водится, чуть смягчила официальную опалу. В Белом зале московского Дома кино неожиданно показали *Вас вызывает Таймыр*. Гибель **Галича** преподносилась как дело рук ЦРУ. Диссиденты же считали виновным совсем другое ведомство, а некоторые из друзей с уверенностью говорили о самоубийстве.[1] Своего рода первой ласточкой «ползучей реабилитации» **Галича** стало анонимное появление его песни про трубачей в фильме *О бедном гусаре замолвите слово*. Подлинной же реабилитацией занялась перестройка, с присущим ей пафосом вписавшая **Галича** в пантеон «мучеников режима». Восстановление «изгнанного правды ради» в СК, тогдашнем форпосте демократизации и гласности, становится одним из ритуальных мероприятий – столь же необходимых, сколь и мало меняющих посмертную судьбу **Галича** на Родине. Размноженный массовыми тиражами на пластинках, в журналах и авторских сборниках «настоящий» **Галич** не найдет новых читателей-слушателей в новом времени.

Олег КОВАЛЮВ

примечания

[1] Розанова М. Возвращение//Синтаксис. 1978. № 1.

май, 12

32

Режиссер Борис Фрумин*, эмигрировавший в 1978 г., приезжает на Родину для того, чтобы восстановить свой ранее запрещенный фильм «Ошибки юности»*

Вряд ли можно было ожидать тогда, в 1977 г., что сложности и проблемы обойдут этот фильм. История, написанная **Эдуардом Тополем**, вызвала недовольство коллегии Госкино «слишком большим расхождением с реальной жизнью», каковое выражалось в обилии «негативных явлений» – «дедовщина», пьянство, жестокость и проч. Сценарий долго не утверждали; со студии им. Горького он перекочевал на «Ленфильм», где и был предложен **Борису Фрумину**, с условием «сгладить все острые углы». После бесчисленных сценарных поправок фильм все же запустили в производство. Работа над ним протекала в обстановке чрезвычайной «опеки» и неусыпного контроля. В частности, авторам еще на стадии актерских проб рекомендовали заменить исполнителя главной роли **Станислава Жданько** в связи с тем, что у него «глаза отчаявшегося человека». В течение съемочного периода *Ошибки юности* не раз останавливали, и всегда по одной и той же причине: «маловато оптимизма». Фильм почти чудом удалось доснять и смонтировать. Но готовую картину не принял ни худсовет студии, ни коллегия Госкино.

Как ни странно, в *Ошибках юности* (как и в запрещенных ранее *Трех днях Виктора Чернышева* **Марка Осепьяна** и *Второй попытке Виктора Крохина* **Игоря Шешукова**) было куда меньше крамолы, чем в иных благополучных и разрешенных картинах. Это были отнюдь не «антисоветские», но абсолютно «не советские» фильмы, близкие по духу «кинематографу морального беспокойства».

Очевидно, что в советском кино, оторванном от мирового кинопроцесса, стихийно формировалось это направление, успешно развивавшееся на Западе, и особенно в Восточной Европе, примерно с середины 1950-х годов.

Советская цензура чутко отреагировала на появление нового героя, чья чужеродность «системе», на первой взгляд, совсем не ощущалась: он был законопослушен, не обладал явными пороками. Его единственной «виной» перед обществом была звериная тоска в глазах, для которой не было как будто никаких видимых причин. Эту тоску нельзя было «перевоспитать» или «вылечить», за нее нельзя было судить и прорабатывать на комсомольских собраниях. И любой «рецепт счастья», коими в большом ассортименте обладала «система» с ее программно деятельным позитивизмом, здесь был бессилен. Оказалось, что это пострашнее противоправных действий или конкретных проступков: можно было критиковать или высмеивать «систему» в ее отдельно взятых проявлениях, но игнорировать, быть «над» или «вне» — не дозволялось. К «кинематографу морального беспокойства» можно отчасти отнести уже *Заставу Ильича* **Марлена Хуциева** (за что и поплатились и авторы, и картина). Далее — *Три дня Виктора Чернышева* **Осепьяна**, *Вторая попытка Виктора Крохина* **Шешукова**, *Ты и я* **Ларисы Шепитько** и многие другие. Все эти фильмы так или иначе пострадали от цензуры — одним была суждена «полка», другие выходили на экран в урезанном и исковерканном виде.

Экзистенциальную тревогу, ужас перед жизнью и прежде и впредь могли позволить либо литературным героям (как Платонову в *Неоконченной пьесе...* **Никиты Михалкова**), либо персонажам тех режиссеров, что уже прочно вошли в «обойму» (как, например, герою *Охоты на лис* **Вадима Абдрашитова**).

В целом же «кинематограф морального беспокойства» в нашей стране был решительно отменен. Героев и авторов строго попросили не беспокоиться, целенаправленно искать свое место в жизни и находить его быстро, а также желательно по указанным или рекомендованным адресам.

Ошибки юности

Ошибки юности были признаны неисправимыми также еще и потому, что их автором был молодой режиссер, за плечами которого был всего лишь один (и более чем подозрительный) фильм *Дневник директора школы*. А их героем — еще более молодой «наш современник», надежда и опора общества, его будущность.

В 1978 г., после «ареста» картины **Фрумин** эмигрировал в Италию, а затем в США. Покинул Советский Союз и автор сценария **Тополь**. Трагически погиб талантливый, но так и не реализовавший себя актер **Жданько**.

В 1988 г. оператор-постановщик фильма **Алексей Гамбарян** обращается к **Владимиру Меньшову** с просьбой разыскать фильм. В ответ на запрос Конфликтной комиссии приходит сообщение, что десять лет назад рабочий позитив фильма был полностью уничтожен. Вскоре, однако, выясняется, что весь материал сохранила монтажер фильма **Тамара Денисова**. В конце 1988 г. **Фрумин** приедет в СССР еще раз — теперь уже для работы над восстановлением фильма. В начале 1989 г. *Ошибки юности* получат прокатное удостоверение. Однако свидетелем их возвращения станет лишь узкий круг киноведов и кинокритиков.

Любовь АРКУС

май, 20

33

Советские и польские кинематографисты встречаются «за круглым столом». Они говорят не о кино, а о политике

Советско-польский круглый стол в этом году собирают дважды — сначала в Москве, а затем в Варшаве. Тему московской встречи обозначают как «Историческое кино: от табу к гласности»; варшавскую проведут в сентябре и тему сформулируют жестче: «Кино и десталинизация культуры».

Польскую делегацию в Москве возглавляет режиссер **Януш Маевский**; вместе с ним прибывают критик-диссидент **Анджей Вернер**, режиссеры **Тадеуш Хмелевский**, **Роберт Глинский**, **Януш Заорский** и др. Режиссеры с критиками представительствуют и от СК СССР, в их числе — **Геннадий Полока**, **Александр Аскольдов**, **Алексей Симонов**, **Мирон Черненко**, **Ирина Рубанова**, **Андрей Плахов**. Поляки привозят с собой фильмы (*Урок мертвого языка* **Маевского**, *Мать королей* **Заорского**, *Верную реку* **Хмелевского** и др.). Четырехдневная совместная работа состоит из просмотров и последующих дискуссий, которые кинематографической проблематикой не ограничиваются.

В Польше — и в том состояло ее отличие от других соцстран — всегда были отчетливы русофобские настроения; их первопричины таились в нашем общем историческом прошлом — как давнем, так и не очень, а потому особо болезненном. Вот почему предметом обсуждения становится не только и даже не столько кинематограф, сколько «белые пятна» (они же «черные дыры») российско-польской истории. **Вернер** в сенсационном по своей откровенности докладе «Белые пятна» и здоровье культуры» оглашает список запретных тем: война 1920 г., «Пакт Молотова-Риббентропа», депортация поляков на восток и, наконец, Катынь. Эти темы и выносят на повестку четырех дней. Главной становится Катынь. Именно московский «круглый стол» дает первый импульс

возобновлению расследования катынской трагедии, из которой советские власти больше не смогут делать «фигуру умолчания».

В том, что разговор в двух раундах состоится с польскими, а не чешскими, венгерскими или любыми другими социалистическими кинематографистами, ничего случайного нет. Сюжет взаимоотношений с польским кино (и шире — польской культурой и существом польской жизни), взаимоотношений сколь прочных, столь и болезненных, — складывался десятилетиями, и это был отдельный, не типовой сюжет, отличный от схемы «плодотворного международного сотрудничества на взаимовыгодной основе».

Начиная с 1950-х гг. польские фильмы, проникавшие в СССР не в последнюю очередь благодаря близорукости цензуры, стали задавать интеллектуальный тон, а их авторы — основатели «польской школы» **Анджей Вайда**, **Ежи Кавалерович**, **Анджей Мунк** — были возведены в особо почитаемый ранг живых классиков. Позже в режиссерский пантеон включили **Кшиштофа Занусси**, лидера польского «кинематографа морального беспокойства» второй половины 1970-х гг.

Еще позже, в 1979 г., именно Московский фестиваль открыл миру **Кшиштофа Кесьлевского**[1]. Польский масскульт, в отсутствие западного, также пользовался у нас чрезвычайным успехом: *Крестоносцы* и *Рукопись, найденная в Сарагосе* годами шли в кинотеатрах повторного фильма, аудитория телесериалов *Ставка больше, чем жизнь* и *Четыре танкиста и собака* исчислялась миллионами. В 1960-е — 1970-е гг. польское кино по совокупности заслуг перед интеллектуалами и широким зрителем в СССР обладало престижем не меньшим, чем кино итальянское или французское. И уж точно большим, нежели голливудское, проникавшее к нам в гомеопатических дозах. Система звезд, которую полякам удалось выстроить вопреки «самой передовой» идеологии, была для нас вполне качественным эрзацем аналогичной голливудской системы: не говоря уже о **Збигневе Цыбульском**, стоит вспомнить **Беату Тышкевич**, **Даниэля Ольбрыхского**, **Станислава Микульского**, **Полу Раксу**, **Барбару Брыльску** — все они здесь ходили в любимцах. Именно их (если не прибалтов) звали советские режиссеры в свои фильмы, когда нашему герою либо героине требовалась порода. Они были такими же, как мы, а все же другими — и на этом двойственном чувстве, под этим знаком такой близкой, но все же иной жизни строился сюжет отношений с польским кино. Вроде бы единокровным, но при этом позволявшим себе немыслимую по нашим меркам дерзость[2]. Частными, но бесценными для советских киноманов проявлениями такой дерзости были страницы польских журналов «Экран» и «Фильм»: этими изданиями свободно торговала «Союзпечать», благодаря чему открывался доступ к бесценной информации, в том числе западной. А девушки, вооружившись ножницами, вырезали фотографии звезд — как стран соцлагеря, так и западных.

Польша казалась — а может, и являлась — не настоящей соцстраной, а той, что лишь создавала видимость собственной причастности к демократическому лагерю. И потому отношение советских властей к польскому кино как принадлежности не вполне дружественной и весьма влиятельной польской культуры всегда было настороженным. Хотя к отдельным его именитым фигурантам, не позволявшим себе открытых выпадов против советского строя, идеология в виде исключения могла проявить лояльность. Но уже ни о какой лояльности не шла речь в начале 1980-х гг., после рождения «Солидарности» и поддержки, этими классиками ей оказанной[3]. Из проката стали исчезать самые значительные польские фильмы[4], из продажи — польские журналы. Польское кино становилось для нас все более призрачным, и к началу перестройки оно было практически забыто отечественным зрителем.

Жест руководства СК, задумавшего акцию в актуальном жанре «приглашение к диалогу», прочитывается как стремление вернуть утраченное. Это удается сделать лишь на очень короткий перестроечный срок, когда спешно возвращаются старые долги, былых идеологических изгоев вроде **Вайды** срочно производят в председатели жюри ММКФ и устраивают им помпезные ретроспективы. 1990-е гг. ни к чему подобному располагать уже не будут. Польское кино практически исчезнет с российских экранов. Ритуальная «польская неделя», которая усилиями киноклубников ежегодно будет проходить в Петербурге, явится вполне адекватной формой бытования этого кино в постперестроечные годы.

Андрей ПЛАХОВ, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] Благодаря усилиям **Андрея Кончаловского**, члена большого жюри, фильм **Кшиштофа Кесьлевского** *Кинолюбитель* получил на ММКФ-79 одну из Золотых премий.

[2] Этим можно объяснить выход книги **Мирона Черненко** «Анджей Вайда» в 1964 г.

[3] В 1981 г. **Анджей Вайда** провел в Гдыне кинофестиваль, а точнее, антисоветскую политическую акцию со спецэффектами, которые позднее пустят в ход на премьерных показах *Ассы*. Только в Москве будут танцевать на портрете **Брежнева**, а в Польше топтали газету «Правда». Этот

демарш **Вайды** отрезал его от советского экрана на десятилетие. Так **Вайда** примкнул к режиссерам-эмигрантам **Роману Полански** и **Ежи Сколимовскому** – полякам, отлученным от наших зрителей много раньше.

[1] В том, что приобреталось, преобладал масскульт, по-прежнему ценимый: *Секс-миссия*, вышедшая под именем *Новые амазонки*, стала прокатным хитом. Правда, и импортировать из Польши было нечего: режим **Войцеха Ярузельского** закручивал гайки, что здоровью польского кино не способствовало.

май, 23

34

На 41-м Каннском кинофестивале советское кино в конкурсе полнометражных фильмов не представлено

Отсутствие советских фильмов в главном конкурсе не означает, что Канн быстро утратил спровоцированный перестройкой интерес к нашему кино. В конкурсе короткометражных фильмов участвуют и побеждают *Выкрутасы* **Гарри Бардина**, в секцию «15 режиссеров» приглашен **Игорь Минаев** с *Холодным мартом*, в программе «Особый взгляд» показывают *Среди серых камней* **Киры Муратовой**. На кинорынке довольно успешно, несмотря на низкое качество пленки, продают *Холодное лето пятьдесят третьего...*, *Комиссара*, *Ассу*, *На исходе ночи* и др.

Робер Фавр Л'Брэ, представитель фестиваля, специально и в положенный срок прибыл в Москву, чтобы отобрать фильм в главный конкурс, но ни один из двадцати с лишним предложенных кандидатов его не заинтересовал. Очевидно, что каннский эмиссар рассчитывал заполучить потенциального лидера и имел конкретные виды на фильм **Сергея Параджанова** *Ашик-Кериб*. Он располагал информацией – по одной из версий, ее источником был **Марчелло Мастроянни** – о том, что *Ашик-Кериб* уже готов. Эта информация не соответствовала действительности, но каннский эмиссар не поверил чиновникам из Госкино, заподозрив их в инсинуациях, и отбыл, раздосадованный, из Москвы ни с чем. Союз кинематографистов настойчиво предлагал обратить внимание на *Холодное лето пятьдесят третьего...*, но Канн-88 не счел этот фильм достойным своего главного конкурса, который в результате неожиданно оказался свободен от советского присутствия. Тем не менее «советская тема» в главном конкурсе все же звучит: в фильме **Гэри Синиса** *Вдали от дома*, представляющем США, рассказывается история злоключений одной американской семьи, сохранившей светлую память о визите **Никиты Хрущева**. Дань «советской теме» отдали также югослав **Слободан Д. Песич** в абсурдистском *Случае Хармса* и израильтянин **Надав Левитан** в саркастичных *Наследниках Сталина* (обе картины показывались в рамках программы «Особый взгляд»).

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

май, 24

35

В Ташкенте проходит X Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки

Попытка реанимировать Ташкентский фестиваль посредством изменения его регламента не удается: конкурс превращается в состязание посредственного кино с постыдным. На фестивальных экранах – беспомощные истории об алжирских безработных, бесправных неграх, бедных иракских и афганских крестьянах, кубинских подпольщиках. Критики возмущаются в кулуарах, зрители толпами покидают залы. На общем удручающем фоне медитативная индийская картина **Гоутама Гхоша** *Путешествие в никуда* выглядит художественным откровением – и получает главный приз «Золотой сеург». Но от жюри под председательством чилийского режиссера **Мигеля Литтина** требуется изрядная изобретательность, чтобы выудить из программы фильмы, которые было бы не стыдно поставить рядом с *Путешествием...* и наградить с классическими формулировками «За сохранение и развитие национальных традиций» (китайские *Годы в конце войны* **Ху Мэя**) и «За яркое воплощение национального характера и традиций» (*Хареба и Гоги* **Георгия Шенгелая**).

92 страны-участницы, 552 гостя, 107 представителей из 51 страны на кинорынке – за ширмой этой оптимистической статистики разлагается изживщее себя идеологическое учреждение, не имеющее отношения к реальной кинематографической жизни в странах «третьего мира» и в предсмертной агонии соединяющее приметы имперского прошлого (сотни октябрят, пионеров и комсомольцев, заполняющих гигантские залы и городские площади) с неразберихой новейших времен (постоянные накладки с гостиницами, авиабилетами, телефонной связью и проч.). Ташкент-88 бесславно завершает советскую историю МКФ стран Азии, Африки и Латинской Америки. Следующий фестиваль состоится четыре года спустя уже в независимом Узбекистане.

Открытие X МКФ стран Азии, Африки и Латинской Америки

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

июнь

36

Накануне XIX партконференции организован показ «Это неизвестное советское кино»

На трех московских площадках — в экспериментальном центре неигрового кино «Стрела» и в малых залах кинотеатров «Октябрь» и «Россия» — происходит показ более восьмидесяти документальных и научно-популярных фильмов, сделанных за последние два-три года и ранее недоступных зрителям. Экономические тупики и «белые пятна» нашей истории, нравственные изъяны и уродства социальной политики — новая документалистика не только не отстает от движения перестроечной общественной мысли, но даже выбивается в ее авангард. Переполненные залы не пустеют и по окончании сеансов: тут же проходят дискуссии с участием публицистов, режиссеров, писателей, политологов. Пожалуй, главным откровением становится архивная хроника. «Неужели это снимали?» — такой вопрос вызывают кадры, исправно запечатлевавшие политические судилища и быт исправительно-трудовых лагерей. Хроника мешает просто заклеймить преступную клику, переложив на нее всю вину за совершенные злодеяния, объединиться в самоощущении жертвы и приветствовать курс на демократизацию. Ведь эти кадры — прежде чем они попали в закрытый архив — в свое время видела вся страна, и даже в лагерях ГПУ делали собственное кино, реализуя принципы public relations и добиваясь нужного воспитательного эффекта. Однако и кинопрограмма, посвященная грядущей XIX паркоференции, имеет прямое отношение к политическим технологиям. Целенаправленность посыла самой акции становится очевидной, если принять во внимание особенности исключенного из этой программы фильма **Альгиса Арлаускаса** *Неперсональное дело*. В центре его — Герой Социалистического Труда, председатель лучшего хозяйства Одесской области, который уже не в 1930-е, а в 1980-е гг. вступил в конфликт с коррумпированными партийными властями, попал под суд, лишился здоровья, подорвал репутацию. В фильме, ориентированном на модель судебного заседания, «истец» с экрана обвинял секретаря райкома и напрямую обращался к зрителям-современникам, предостерегая тех от социального конформизма. Этого предупреждения оказалось достаточно, чтобы изъять *Неперсональное дело* из программы: перестроечная документалистика призвана сосредоточить зрительское внимание на ошибках и злодеяниях прошлого.

Лилиана МАЛЬКОВА

июнь

37

Во ВГИКе происходит защита дипломов у выпускников «казахской» мастерской Сергея Соловьева*. Многие из них уже начали работать на студии «Казахфильм», где только недавно состоялась своего рода революция. Начало «казахской новой волны»*

Мастерская, которую набрал в 1984 г. **Сергей Соловьев**, явилась уникальным опытом вгиковского целевого набора, осуществленного вразрез с традиционной вузовской практикой республиканских «направлений» и давшего незаурядные результаты. Инициатива ее создания принадлежала **Олжасу Сулейменову**, в ту пору министру кинематографии Казахстана, который полагал одной из главных своих задач приток свежих творческих сил в национальное кино. Обратившись за поддержкой в Госкино СССР и предложив в качестве руководителя будущей мастерской **Соловьева**, с которым он познакомился во время подготовительного периода работы над *Чужой Белой и Рябым*, он получил «добро» от **Филиппа Ермаша**. И летом 1984 г. **Соловьев** при участии оператора **Павла Лебешева** и художника **Александра Борисова** провел в четыре тура вступительные экзамены. Они проходили в Алма-Ате, конкурс был объявлен как общереспубликанский. Рекомендация, замолвленное слово, деньги и другие инструменты проникновения «нужных» национальных кадров в столичные институты здесь не работали. Еще до начала экзаменов о них оповестили местные газеты, а эмиссары «Казахфильма» исколесили республику в поисках способных людей, потенциальных абитуриентов. Поскольку набор преследовал практическую цель, а именно реанимацию кинопроизводства на «Казахфильме», то по результатам экзаменов была сформирована объединенная мастерская: три сценариста, три художника, два оператора и семь режиссеров. В режиссерскую «часть» вошли: **Серик Апрымов**, **Рашид Нугманов**, **Абай Карпыков**, **Ардак Амиркулов**, **Амир Каракулов**, **Талгат Теменов** и **Мурат Альпиев**. По словам **Соловьева**, сам процесс обучения проходил в традиционных формах, но соблюдалось непременное условие — отрывки исполнялись только на казахском языке. Мастерская гремела во ВГИКе, на ее показы аудитории набивались битком. Преимущественно из выпускников соловьевской мастерской сформируется новое поколение кинематографистов, с именами которых будет связан самый красивый и плодотворный период в истории казахского кино.

Безусловно, их появление становится самым важным звеном в цепи событий, подготовивших взлет казахского кинематографа. Но не единственным. Поскольку даже им, молодым, талантливым и жадным до работы, вряд ли было бы под силу остановить инерцию и развал, царившие в казахском кино к началу перестройки. На протяжении полувека

кинопродукцию «Казахфильма» составляли преимущественно истерны о борьбе с басмачами, героические драмы из далекого и недавнего прошлого, опусы о современных покорителях целины и людях колхозного аула. В таком безвоздушном пространстве казахское кино существовало вплоть до середины 1980-х гг., когда в сопредельной России уже вовсю дули ветры перемен. К началу 1987 г. работа студии была почти парализована: современных по форме и содержанию сценариев не было, план не выполнялся, задолженность государству неуклонно росла и достигла отметки свыше 2 млн. рублей. Директор студии **Сланбек Таукелов** попросил освободить его от должности ввиду невозможности перестроить работу студии с руководящими кадрами, навязанными местным Госкино. ЦК и Госкино Казахстана предложили смелое по тем временам решение проблемы: обсудить вопрос об отставке директора на партсобрании коллектива. В результате открытого голосования **Таукелов** был оставлен в должности, а вместо его заместителя и главного редактора пришли новые люди, избранные волей коллектива. Когда на «Казахфильм» приземляется десант выпускников ВГИКа, новое руководство выдает молодым карт-бланш, предоставив каждому возможность снимать фильмы в любой творческой манере. Результаты не заставят себя ждать. Первой на всю страну прогремит *Игла* — полнометражный дебют **Нугманова**, — которая будет иметь огромный зрительский успех, а появившиеся вслед *Влюбленная рыбка* **Карпыкова** и *Конечная остановка* **Апрымова** заставят говорить о «казахской новой волне». Как и всякая киноволна, она заново откроет реальность и принесет новое понятие кинематографического реализма. К ее достижениям отнесут не только фильмы учеников **Соловьева**, но и *Трое* **Бахыта Килибаева** и **Александра Баранова**, *Шильде* **Дарежана Омирбаева**, *Место на серой треугольке* **Ермека Шинарбаева** и др. Окраина империи, от которой вряд ли чего-то ждали, неожиданно породит всплеск кинопоэзии, возникший из сочетания тонкого европейского киноавторства и восточного мировоззрения. Этот эстетический феномен целое десятилетие во многом будет определять лицо молодого советского кино.

Анна МУРЗИНА, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

июнь

38

В эфире «Пятого колеса» режиссер Геннадий Беглов просит у зрителей денег на фильм*. Первый опыт народного финансирования

Геннадию Беглову, штатному второму режиссеру киностудии «Ленфильм», известность принесла публикация в журнале «Нева» автобиографической повести «Досье на самого себя» — литературно несовершенной, но «острой», «лагерной». **Беглов** приходит в дирекцию «Ленфильма» с просьбой помочь ему осуществить двухсерийную экранизацию книги. Дирекция в принципе не возражает, однако предлагает для начала сделать на основе любого отрывка из повести трехчастевку и представить ее на худсовет. Но для этого необходимо изыскать 60 тыс. рублей, каковыми «Ленфильм» не располагает. Тогда и возникает идея обратиться к зрителям одной из самых популярных перестроечных телепрограмм. Люди откликаются: по официальным сведениям, на счет поступает без малого 60 тыс. Самые крупные суммы — по 300 рублей — пришлют пять человек, среди них **Булат Окуджава**. За одиннадцать дней **Беглов** снимет более чем часовой материал к фильму *Ад, или Досье на самого себя*. В конце декабря он будет представлен на худсовете и признан художественно несостоятельным. Зрительская судьба *Ада*... ограничится показами для жертв сталинизма, фестивальная — участием в программе «Дебют».
Эта акция, имевшая шанс осуществиться только в конце 1980-х гг., во времена охвативших все общество политических страстей, останется уникальным примером действительно народного финансирования. В отличие от другой акции, которая будет предпринята уже в конце 1990-х гг.: тогда брошенный студией «Слово» лозунг «народное кино за народные деньги» по сути будет означать сбор средств с предприятий. Тех предприятий, которые возглавляют «красные директора», разделяющие идеологию фильма *Любить по-русски* и согласные оплачивать его продолжение.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

июнь, 11

39

На фестивале в Пезаро — триумф «ленинградской школы»

В четвертый раз и третий год подряд — случай уникальный — советские фильмы приглашают в Пезаро на фестиваль-выставку нового кино. Вслед за программой азиатских республик (1986) и «фильмами, освобожденными Горбачевым» (1987), настал черед «ленинградской школы»: ей уделено центральное место в советской экспозиции-88. Газета «Tempo», предвосхищая ретроспективу, пишет о том, что «ленинградская школа» предстанет

«Казахская» мастерская Сергея Соловьева

не только эстетическим, но и идеологическим явлением. Тот факт, что «ленинградская школа» идеологическим явлением никогда не была, а вошла в историю кино именно как феномен стиля и новой кинопоэтики, вряд ли кого-нибудь мог смутить. По отношению к советскому кино здесь уже привыкли ставить эстетику и идеологию на одну доску и воспринимать как нечто неразрывно взаимосвязанное.

Методологическая путаница царит не только в формулировках критиков, но и в структуре отбора фильмов: показ начинается с фильма **Фридриха Эрмлера** *Перед судом истории*, который ни при каких обстоятельствах к понятию «ленинградская школа» отнесен быть не может, и отобран, скорее всего, по «полочному» признаку. Всего же ленфильмовцы показывают более тридцати картин разных десятилетий и разных авторов, чьими совокупными усилиями и складывалась «школа». Среди них *Чужие письма* и *Голос* **Ильи Авербаха**, *Седьмой спутник* **Григория Аронова** и **Алексея Германа**, *Начало* **Глеба Панфилова**, *Пацаны* **Динары Асановой**, *Летняя поездка к морю* **Семена Арановича**, *Союзники* **Александра Сокурова**, *Праздник Нептуна* **Юрия Мамина**, *Мисс миллионерша* **Александра Рогожкина**, *Бумажный патефон* **Дмитрия Долинина** и *Нескладуха* **Сергея Овчарова**, получающая приз «Серебряная пластина» в конкурсе короткометражных фильмов.

Кроме ленинградского кино Пезаро обращает внимание на кино грузинское и армянское, показав *Землю людей* **Артавазда Пелешяна**, *Арабески на тему Пиросмани* **Сергея Параджанова**, *Происшествие* **Гелы Канделаки**, *Острова* **Рубена Геворкянца** и др. А также представляет *Историю Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж* **Андрея Кончаловского** в качестве подоспевшего принципиального дополнения к прошлогодней обойме «фильмов, освобожденных Горбачевым». На закрытии **Бернардо Бертолуччи** вручает **Кончаловскому** специальную премию итальянского проката.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

июнь, 22

Секретариат СК выступает в защиту фильма «Театр времен перестройки и гласности» Аркадия Рудермана. В неигровом кино цензурные притеснения продолжаются

40 Громкий скандал, разгоревшийся вокруг фильма **Аркадия Рудермана**, вызван типичным для перестройки административным произволом партийной номенклатуры. Производство картины, задевшей интересы одного из белорусских функционеров, главного редактора республиканского издания «Большой Советской Энциклопедии» **Алеся Петрашкевича**, было остановлено, а материал – конфискован руководством «Беларусьфильма». Несмотря на поддержку центральной прессы и союзного СК, фильм останется под запретом даже после успешного показа на фестивале неигрового кино в Свердловске (куда будет доставлена тайно сделанная видеокопия) и демонстрации нескольких эпизодов на ЦТ. Перестроечное неигровое кино, активно взявшееся за ликвидацию «белых пятен» в отечественной истории и «черных дыр» современности, идет вровень с актуальной публицистикой[1] и становится серьезным конкурентом подконтрольному идеологам телевидению. Кинодокументалисты первыми проникают в зону Чернобыля и гулаговские поселения, снимают жертв экологических катастроф и афганской войны, наркоманов и проституток, «неформалов» и диссидентов, выводят в антигерои коррупционеров и бюрократов. Госкино и студийное руководство более не вмешиваются в творческий процесс, но на смену кинематографическим редакторам и цензорам приходят партийные и ведомственные.

С началом либерализации количество неигровых фильмов, пострадавших от цензуры, неуклонно растет[2]. Картины подвергаются многочисленным правкам (*Чернобыль. Хроника трудных недель* **Владимира Шевченко**[3], *Маэстро без фрака* **Иварса Селецкиса**[4], *Загнали в угол* **Леонида Оседчика** в сатирическом киножурнале *Жернова*[5]), их выходу на теле- и киноэкран препятствуют (*Колокол Чернобыля* **Роллана Сергиенко**[6], *Медвежье... Что дальше?* **Алексея Гелейна**[7], *А прошлое кажется сном...* **Сергея Мирошниченко**[8], *Процесс* **Игоря Беляева**[9]), их изымают из проката (*Боль* **Сергея Лукьянчикова**[10]) и, наконец, кладут на новообразованную «полку» (*Неперсональное дело* **Альгиса Арлаускаса**[11], *Тайная война* **Александра Иванкина**[12]).

Самые громкие скандалы разгораются вокруг фильмов *Театр времен перестройки и гласности* и *Неперсональное дело*. Ни поддержка СК, ни вмешательство либеральной прессы еще не могут изменить отработанного и надежного механизма запрещения нежелательных фильмов: их вносят в реестр злободневных достижений гласности, но показывать не спешат. И только одобрение «первых» лиц, как в случае с фильмами *А прошлое кажется сном...*[13] и *Процесс*[14], может избавить картину от «полочной» судьбы. Фильм **Рудермана** такового одобрения не получит. Неоднократные попытки СК выкупить картину у руководства «Беларусьфильма» не возымеют успеха, и она сгинет в студийных сейфах.

Театр времен перестройки и гласности

Этот «театр времен перестройки и гласности» рухнет лишь вместе с советской властью. Надобность в номенклатурной цензуре отпадет сама собой — послепутчевское телевидение адаптирует технические приемы и тематику перестроечного неигрового кино. В дальнейшем распад неигровых студий на множество мелких и нерентабельных объединений приведет к тому, что подавляющее большинство кинодокументалистов займется политическим пи-аром и коммерческой рекламой — съемки фильмов по заказу губернаторов и состоятельных предприятий станут нормой профессиональной деятельности. О перестроечном периоде будут вспоминать не без ностальгической нотки — как о «золотом веке» неигрового кино, как о взлете, который уже не удастся повторить.

Виктор МАТИЗЕН, Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «Неигровые фильмы шли тогда впереди перестройки. Если они попадали на экран — обязательно были аншлаги, и просмотры переходили в митинг». **(Из интервью с Лилианой Мальковой)**

[2] В июле 1987 г. **Элем Климов** направил **Михаилу Горбачеву** письмо со списком из 13 фильмов, снятых после XXVII съезда КПСС, показу которых чинились препятствия. Список был далеко не исчерпывающим. В октябре 1988 г. «Неделя» опубликует открытое письмо участников конференции «Неигровое кино Средней Азии и Казахстана в период перестройки» в Иссык-Куле: «В Таджикистане местным руководством запрещен выпуск фильма «Он чи ки айен аст» (реж. П. Ахматов), поднимающего актуальные для Средней Азии проблемы религии и атеизма. Уже несколько месяцев Главное управление местного радиовещания и телевидения не выпускает на экран узбекский фильм «Космогония» (реж. Н. Махмудов), не мотивируя своего решения и не считаясь с положительной оценкой фильма Комиссией по конфликтным творческим вопросам СК СССР. Не нравится Красноярскому крайкому фильм «Такая долгая зима» (реж. В. Кузнецов), и его выход откладывается на неопределенный срок. 22 августа этого года Госкино СССР был аннулирован акт о приемке фильма Свердловской киностудии «Тайное голосование» (реж. Б. Кустов). Шесть дней спустя Московским управлением кинофикации был снят с экранов столицы фильм белорусских кинематографистов «Боль» (реж. С. Лукьянчиков). (...) Многоступенчатый бюрократический контроль, бесправие творческих работников, особенно на местных студиях, за последнее время только усилились».

[3] По свидетельству **Джеммы Фирсовой**, этот первый документальный фильм о чернобыльской катастрофе был принят в Госкино еще в октябре 1986 г., после чего под давлением Министерства атомной энергетики и партийных органов переделывался четыре раза и не тиражировался. **Владимир Шевченко** умер 29 марта 1987 г., так и не дождавшись выхода картины на экран.

[4] По свидетельству **Иварса Селецкиса**, его фильм о **Раймонде Паулсе** в 1986 г. был дважды принят и дважды переделан, после чего в Главкинопрокате потребовали вырезать сцену с **Аллой Пугачевой**, так как сочли, что «облик и манера поведения певицы могут плохо повлиять на зрителей». **Селецкис** на компромисс не пошел, и картину выпустили в прокат в двух вариантах: в авторском, который шел в Латвии (*Маэстро без фрака*), и в купированном — предназначенном для показа за пределами республики (*Раймонд Паулс. Работа и размышления*).

[5] По свидетельству **Леонида Оселедчика**, для сюжета о бойком нелегальном рынке ялтинской недвижимости в августе 1986 г. авторы сняли скрытой камерой председателя горисполкома **Валентина Баранова**. Защищая честь и достоинство своего официального лица, **Баранов** пожаловался в Верховный Совет Украины, и кадр с его персоной из журнала вырезали.

[6] «Разрешение на съемки фильма мы получили непосредственно в ЦК (я написал Лигачеву длинное письмо, где подчеркнул необходимость такого фильма для гласности, для истории и т. д.). (...) Но на приемке фильма в Госкино высокопоставленные чиновники из правительственной комиссии по Чернобылю и атомного Министерства говорили нам: «Понимаете ли вы, что выражаете антигосударственную позицию, подрываете авторитет науки и сеете сомнения?». (...) Возмущались тем, что солдаты в фильме убирают зараженный грунт без перчаток, что мы не приказали им надеть перчатки во время съемок... (...) Помогли СК и академик Велихов, устроивший показ фильма в «Космосе» на очередном антиядерном форуме. Вскоре в Госкино пришло письмо от дирекции берлинского МКФ с просьбой представить «Колокол Чернобыля» на фестивале. (...) Демонстрируя свою «прогрессивность», начальство отправило фильм в Берлин, представило на московском МКФ. Картина даже шла пару недель в кинотеатре «Стрела», но тиража ей так и не дали». **(Из интервью с Ролланом Сергиенко)**

[7] По свидетельству **Владимира Синельникова**, после того как фильм **Алексея Гелейна** о судьбе тюменского поселка, разделившего печальную участь энергетического региона, получил на фестивале молодых кинематографистов первую премию за режиссуру, Госкино направило картину на просмотр в два профильных Министерства и в Тюменский обком КПСС. Чиновникам фильм не понравился, и он не тиражировался.

[8] «Фильм о советских ссыльных мы снимали под видом «заказного» кино о профтехобразовании. В Игарке одна половина — дети ссыльных, а другая — дети охранников. (...) Чтобы пробить картину, пригласили на студию начальника областного КГБ, он фильм одобрил. Но в Госкино потребовали вырезать из интервью с Астафьевым его реплику, что в СССР 18 миллионов бюрократов, поскольку это был явный намек на партию, и что на фронте первыми гибли бывшие ссыльные, а не комиссары. Мы чистить картину отказались. Силами СК фильм показали в ЦДК, но на экран он вышел только через полгода». **(Из интервью с Сергеем Мирошниченко)**

[9] По свидетельству **Игоря Беляева**, завершение работы над *Процессом* по времени совпало с публикацией статьи **Нины Андреевой**. Перепугавшееся руководство Гостелерадио объявило фильм, отражавший перестроечное брожение в умах, идеологической диверсией и запретило его показ. Партком ЦТ намеревался исключить режиссера из партии, но ограничился строгим выговором.

[10] По свидетельству **Сергея Лукьянчикова**, его картина о жертвах афганской войны была завершена на «Беларусьфильме» только после вмешательства СК. В июле 1987 г. премьера фильма состоялась в кинотеатре «Стрела», через год его показали в нескольких кинотеатрах Москвы,

Минска и Свердловска. Просмотры вызвали ожесточенные дискуссии, в которых афганцы выступили горячими защитниками картины. Менее чем через месяц без объяснения причин показ свернули. В октябре «Красная звезда» довела до сведения общественности, в чем заключается идеологическая вредность фильма: «Да, нам всем хочется верить, что война последняя. Но ни один трезвый политик, пока он следит (...) за реальным положением в современном мире, не может гарантировать это. Призывать сейчас к немедленному свертыванию в нашей стране военно-патриотического воспитания – занятие рискованное». Показ *Бали* уже не возобновляли.

[11] «Фильм с самого начала воспринимался мной как скорая кинематографическая помощь Виктору Белоконю, бывшему председателю колхоза в Одесской области, осужденному и исключенному из партии. (...) В конце декабря 1987 г. картина была утверждена в Госкино к показу и тиражированию. На общественном просмотре в Одессе представители обкома партии делают ВХС-копию, снимая «Неперсональное дело» прямо из зала. И в первых числах марта комиссией Идеологического отдела ЦК КПСС, возглавляемой Лигачевым, принимается решение о приостановлении тиражирования фильма. 18 марта 1988 г. состоялась премьера картины в Большом зале Дома кино, на 22 марта был намечен показ на ЦТ, но фильм из программы изъяли. (...) Тогда я написал Горбачеву, где попросил защитить Белоконя от травли и срочно создать объективную комиссию. (...) Ответа мы не получили. Я так и не смог пробить брешь в этом деле, в конце июля 1988 фильм под давлением лигачевского отдела ЦК КПСС был положен на полку». **(Из письма Альгиса Арлаускаса редколлегии)**

[12] «В конце 1985 г. Управление КГБ по Москве и Московской области обратилось в Госкино с просьбой снять фильм о роли московских чекистов во Второй Мировой войне. Картину поручили сделать мне. Я предложил снять фильм о роли всего КГБ в войне, а не только областного управления. Фильм был готов в начале 1986 г. (...) До резолюции «заказчика» ни студия, ни Госкино фильм не принимали. (...) Примерно недели через три мне позвонил один из бывших сотрудников КГБ и сообщил, что Чебриков ночью смотрел фильм и дал ему «положительную оценку». Тут же, не дожидаясь официального принятия фильма, в Белом Зале Союза кинематографистов устроили просмотр. На следующий день Егор Лигачев позвонил тогдашнему министру Госкино Александру Камшалову и в резкой форме приказал фильм «закрыть», а копию держать у себя в кабинете. (...) Никаких конкретных претензий к фильму предъявлено не было. Видимо, Лигачеву не понравилось, что фильм оспаривал тезис «КГБ управлял партией», с помощью которого КПСС снимала с себя вину за беззаконие. (...) И хотя в КГБ в целом к картине относились хорошо, никто из тогдашнего руководства этой могущественной организации не хотел связываться с Лигачевым из-за «Тайной войны». **(Из письма Александра Иванкина редколлегии)**

[13] «Элем Климов рассказал о картине Александру Яковлеву, и тот посмотрел ее на собственной даче. Очевидно, он понял, что фильм можно использовать для развития демократии». **(Из интервью с Сергеем Мирошниченко)**

[14] По свидетельству **Игоря Беляева**, *Процесс* был показан на ЦТ только после того, как **Горбачев**, посмотревший рабочий материал фильма, счел, что он «являет собой выдающееся достижение документального кино перестройки».

41

июнь, 26

Фильм «Убить Дракона»* Марка Захарова выходит в прокат. Прямолинейность идеологических «намеков» и публицистический пафос сделают картину заведомо устаревшей. Наиболее злобные критики назовут фильм «Покаянием» «для бедных»

Закономерное обращение к полузапретной (а в былые годы и вовсе запрещенной) пьесе **Евгения Шварца** в конце перестроечных 1980-х гг. столь же закономерно терпит неудачу. Существенно «осовремененный» сюжет в интерпретации **Марка Захарова** и **Григория Горина** утратил родовые сказочные черты, зато приобрел налет публицистичности и сиюминутной политической злободневности. Вневременная мудрость и нежное обаяние сказочной поэтики сильно потеснились, уступив место социальной сатире с элементами политического анекдота. Очевидно, замысел постановки вынашивался авторами так долго, что многие еще вчера актуальные острые решения в условиях стремительно набирающей обороты «гласности» обнаруживают свою эстетическую архаичность. Рыцарь Ланцелот становится образцовым интеллигентом-мечтателем (по определению, «страшно далеким от народа»), меняющиеся головы Дракона напоминают о немецком фашизме и японском милитаризме, Бургомистр и его свита однозначно представляют собой советский партаппарат, а Эльза и Генрих воспитываются в некоем подобии «гитлер югенд». Общую «заграничную», готическую атмосферу призваны создавать натурные съемки западноевропейского замка («Замок» **Франца Кафки** к этому времени уже разрешен). Горинские шутки об «освобожденных по состоянию здоровья» головах Дракона, побежденного Ланцелотом, «общей мозговой и физической недостаточности» Бургомистра, «избирающегося семнадцатый раз пожизненно», разумеется, забавляют, но в условиях неожиданной свободы слова подтверждают не столько остроумие и гражданскую смелость авторов, сколько застарелый страх перед Драконом, невозможность по-настоящему освободиться от привычного врага. Равно как и отсутствие основательной системы духовных ориентиров – навязчиво возникающие то и дело кадры со статуями католических святых демонстрируют достаточно наивную попытку внезапного обретения подлинных ценностей. Недооцененным (хотя и вполне новаторским) становится финал фильма, когда победитель Ланцелот, разочаровавшись во вверенном ему народе и проявив свойственное представителям местной интеллигенции нетерпение, отчетливо обнаруживает замашки побежденного им самим Дракона. О том, что никого нельзя заставить быть свободными,

Убить Дракона

зрители захаровского фильма убедятся воочию примерно лет через десять. Окруженные толпой розовощеких детишек, идущие рядышком по заснеженному полю (на сей раз несомненно родных просторов) воскресший Дракон и растерянный, но не сдавшийся Ланцелот – кадр, который может служить эпиграфом к ситуации 2000-х гг.

Лилия ШИТЕНБУРГ

июль, 1

В Москве и Ленинграде проходит «Неделя итальянского кино»

42 Неделя итальянского кино прорывает длительную блокаду и становится настоящим пиршеством для киногурманов. Представительная как в количественном (30 гостей, 10 фильмов), так и в качественном отношении (*Людвиг* **Лукино Висконти**, *Три брата* **Франческо Рози**, *Идентификация женщины* **Микеланджело Антониони**, *Генрих IV* **Марко Беллоккио**, три шедевра братьев **Тавиани** – *Ночь святого Лаврентия*, *Доброе утро*, *Вавилон!*, *Хаос* и др.), она еще раз подтверждает конец режима идеологической цензуры. Еще вчера эти фильмы были немыслимы на экранах советских кинотеатров.

итальянское кино в СССР

Итальянской кинематографии в СССР, бесспорно, повезло больше прочих, чему помогли, в том числе, сильные позиции Итальянской коммунистической партии в послевоенные годы. Многие режиссеры еще со времен Сопротивления числились в ее рядах. И хотя в годы борьбы с «космополитизмом» неореализм был в СССР таким же жупелом, как прочие западные «измы», вскоре его признали прогрессивным направлением, «в лучших своих образцах приближающимся к социалистическому реализму»[1]. В глазах идеологов ЦК КПСС он стал почти гарантом идейно близкого, «без подвоха», кинематографа. На ММКФ итальянские фильмы регулярно получали высшие награды[2]. Начиная с 1961 г. организовывались советско-итальянские Симпозиумы кинематографистов (всего 7, последний состоялся в 1985 г.), сочетавшие просмотры и дискуссии по вопросам искусства и политики. На протяжении трех десятилетий (1960-е – 1980-е гг.) Недели итальянского кино в Москве, Ленинграде, городах союзных республик и ответные Недели советского кино в Италии были нормой, подкрепленной Договорами о дружбе и сотрудничестве между двумя странами. И все же, общая картина бытования итальянского кино в СССР совсем не так идиллична, как кажется. Массовый успех у нас имели не *Похитители велосипедов* и не *Рим – открытый город*, а *Полицейские и воры*, *Хлеб, любовь и фантазия* – т. е. фильмы т. н. «розового неореализма», где черты поэтики направления абсорбировались обычными мелодрамами и комедиями. Коммерческие комедии рисовали Италию как благословенный край взбалмошных и любвеобильных «детей природы» с золотыми сердцами. Не последней причиной любви советского зрителя к этим темпераментным, пронизанным токами южного солнца картинам была их здоровая чувственность. Популярность итальянского кино в нашем прокате – это популярность комедий с **Софи Лорен** (*Операция «Святой Януарий»*, *Народный роман*) и **Джиной Лолобриджидой** (*Хлеб, любовь и фантазия*). В лучшем случае – шедевра **Пьетро Джерми** *Развод по-итальянски*.

А вот экзистенциальный кинематограф Италии, начатый фильмом *Дорога*, с трудом пропускали на советский экран; **Антониони**, **Висконти**, **Федерико Феллини**, **Пьер Паоло Пазолини**, по сути, так и остались для советского зрителя весьма туманными фигурами.

Особую головную боль советским идеологам доставляла «проблема Феллини» – трудно бесконечно изыскивать казуистические ответы на вопросы зарубежной общественности – отчего в прокате самого свободного государства нет обошедшей весь мир антибуржуазной *Сладкой жизни*. Однако и религиозность, и эротизм фильмов **Феллини** препятствовали их широкой демонстрации в СССР. Столь же недоступными для широкого зрителя оставались *Смерть в Венеции*, *Последнее танго в Париже*, *Цветок Тысяча и одной ночи* и другие фильмы, где эротика была смыслообразующим началом.

Кроме «комедии по-итальянски» советский зритель, в общем, не знал других уникальных явлений жанрового кино Италии – ни «спагетти-вестерна» **Серджо Леоне**, ни хорроров **Марио Бавы** и **Дарио Ардженто**, ни эротических лент **Тинто Брасса**.

Из итальянских фильмов «первого ряда» у нас имели успех *Ночи Кабирии*, *Рокко и его братья*, *Развод по-итальянски*. После снятия **Хрущева**, в пору краткой эстетической «оттепели», в советском прокате, наконец, появились *Дорога*, *Крик*, *Затмение*. Но вскоре последовал грозный окрик центральной прессы, объявившей идеологической ошибкой демонстрацию фильмов **Антониони**.

На рубеже 1960-х – 1970-х гг. в Италии, как и во многих странах, возникло т. н. «политическое кино». Обличение империализма в этих фильмах часто велось с религиозных, анархических, левоэкстремистских – словом, «не с тех позиций», а критика репрессивной системы порой носила столь обобщенный характер, что могла вызвать у советского зрителя весьма близкие ассоциации.

Людвиг

Похитители велосипедов

Полицейские и воры

Вчера, сегодня, завтра

Рим — открытый город

Хлеб, любовь и фантазия

Ночи Кабирии

Развод по-итальянски

Дорога

Профессия: репортер

Зачастую итальянский фильм с социальной проблематикой приобретался, дублировался и – неожиданно «пропадал без вести». Так было с *Сидящим по правую руку* (мотивы Евангелия насторожили здесь цензуру как «религиозная пропаганда»), *Битвой за Алжир* (и «борцы за свободу», и каратели выглядели здесь одинаково жестокими), *Походом на Рим* (в этой сатирической комедии об итальянском фашизме осмеянию подвергались понятия «вождь» и «партия», сакральные не только для чернорубашечников).

Фильмы, связанные с идеями влиятельного в Италии «левого фрейдизма», выводившего социальные пороки из психопатологии и сексуальных аномалий, или вовсе не приобретались для советского проката (*Гибель богов*), или искажались цензурой до неузнаваемости (*Конформист*). Даже вполне марксистский характер кинoромана *1900* не стал для него пропуском на советские экраны – слишком эротично. Вопрос о покупке шокирующих антибуржуазных гротесков **Марко Феррери** даже не поднимался.

В итоге спектр кино Италии в прокате 1970-х гг., в общем, был сведен к фильмам **Дамиано Дамиани** о мафии – добротных, но не определявших кинопроцесс. К концу десятилетия режим стал нуждаться во внешней респектабельности, и совсем игнорировать выдающиеся явления кино стало уже неприлично. На экраны выходят экзистенциальные фильмы *Профессия: репортер* (1975) и *Пустыня Тартари* (1976). С купюрами, но демонстрируются *Семейный портрет в интерьере* (1974), *Невинный* (1976), *Амаркорд* (1974), *Репетиция оркестра* (1979).

К сожалению, это был последний всплеск «большого» итальянского кино в СССР. Вторжение в Афганистан (как раньше – в Чехословакию) вызвало ужесточение цензуры. Почти на десятилетие советский зритель вновь был посажен на голодный паек.

В ходе долгих и оживленных «круглых столов», проходящих в рамках «Недели...», итальянские кинематографисты как о большом достижении говорят о том, что кино и телевидение в Италии стали союзниками; что борьба с американскими боевиками и «мыльными операми», родными и привозными, вышла на законодательный уровень; что кинематографисты Италии готовы снимать в СССР, т. к. на родине в период «малокартинья» им не всегда удается найти работу. Не знают гости, что наше кино стоит на пороге аналогичного затяжного финансового, производственного и прокатного кризиса. Не знают хозяева, что совсем скоро им придется решать аналогичные проблемы выживания российского кинематографа, искать опору в телевидении и требовать от государства законов, защищающих их права.

Кажется, теперь есть все основания ждать изменений прокатной политики в лучшую сторону. Но в 1990-е гг. сама система проката разрушится. Наверстать упущенное, увидеть фильмы, на которые в СССР было наложено цензурное вето, можно будет только на специальных ретроспективах; новинки же станет поставлять пиратское видео.

Олег КОВАЛЮВ

примечания

[1] Юренев Р. Краткая история киноискусства. – М.: Academia, 1997.

[2] *Все по домам* (реж. **Л. Коменчини**, 1961), *8 ½* (реж. **Ф. Феллини**, 1963), *Операция «Святой Януарий»* (реж. **Д. Ризи**, 1967), *Серафино* (реж. **П. Джерми**, 1969), *Признание комиссара полиции прокурору республики* (реж. **Д. Дамиани**, 1971), *Убийство Маттеотти* (реж. **Ф. Ванчини**, 1973), *Мы так любили друг друга* (реж. **Э. Скола**, 1975), *Христос остановился в Эболи* (реж. **Ф. Рози**, 1979), *Интервью* (реж. **Ф. Феллини**, 1987), *Похитители мыла* (реж. **М. Никетти**, 1989).

июль, 1

43

Создан первый в СССР кооператив по производству и прокату фильмов — «Фора-фильм». Пионеры продюсерского движения Андрей Разумовский и Юрий Романенко начинают и выигрывают. Частный кинобизнес становится реальностью. Но ненадолго

Идея кинокооператива, организованного **Андреем Разумовским**, **Рудольфом Фрунтовым** (режиссерами «Мосфильма») и **Юрием Романенко** (сотрудником киностудии им. Горького) проста до гениальности. Покупая непосредственно у кинопроизводителя («Мосфильм», «Ленфильм», «Беларусьфильм», «Ладья» и др.) копии фильмов, «Фора» напрямую – без посредничества государственных прокатных организаций – договаривается с кинотеатрами о прокате приобретенных картин[1]. Уже к январю 1989 г. кооператив (деля прибыль с прокатчиками) будет получать до 40-50 % сбора. С первых заработанных денег фирма получит возможность избавиться от учредителя (Кинофонда), вернув ему средства, выданные в качестве первоначального капитала. В отличие от хозрасчетных организаций, кооперативы экономически абсолютно независимы, к их хозяйственной деятельности государство не имеет никакого отношения. Собственником денег является хозяин кооператива, что неизменно вызывает раздражение как у государственных чиновников, так и у широких масс. Скептическое отношение к идее кооперативного кинопроизводства[2]

не помешает «Форе» запустить параллельно сразу три проекта. *Александр Галич. Изгнание*, художественно-публицистический фильм **Иосифа Пастернака**, хоть и не имеющий коммерческого потенциала, позволит студии заявить марку, станет достойной «ширмой», за которой можно энергично зарабатывать на «афганском» боевике **Хабибулы Файзиева** *Шакалы* и комедии **Анатолия Эйрамджана** *За прекрасных дам!*. Последний фильм снимут всего за 160 тыс. рублей, а продадут за 700 тыс. — Главкинопрокату.

На прибыль от первого коммерческого фильма собственного производства «Фора» запустит киноальманах *Доминус, Дамского портного* **Леонида Горовца**, фильм-концерт **Александра Абдулова** *Задворки-3* и *Мордашку* самого **Разумовского**, один из наиболее успешных — в финансовом плане — отечественных фильмов начала 1990-х гг.[3], а в 1991 г. инвестирует спектакль «М. Баттерфляй», с которого начнется Театр Романа Виктюка.

Наравне с «Паритетом», «Фора-фильм» введет практику закупки западных фильмов для отечественного проката, минуя «Совэкспортфильм». Этот бизнес окажется значительно прибыльнее собственного кинопроизводства и станет профилирующим. Но ненадолго: после того как **Исмаил Таги-заде** выбросит в прокат пакет американского ширпотреба по демпинговым ценам, ни «Форе», ни иным умельцам зарабатывать деньги «по-легкому» на этом рынке больше делать будет нечего. С конца 1992 г. «Фора-фильм» резко ограничит сферу своей кинодеятельности и займется книгоизданием, став пионером выпуска книжных версий «мыльных» сериалов (*Богатые тоже плачут* и *Просто Мария*) и популярных советских картин (*Москва слезам не верит*, *Зимняя вишня*). Частично профинансированный Роскомкино фильм *Все будет хорошо* **Дмитрия Астрахана** станет последним успешным кинопроектом при участии «Форы-фильма» в конце 1990-х гг. Свои позиции на рынке кинопроизводителей она, очевидно, утратит окончательно.

Тем не менее, «Фора-фильм» фактически заложит основы частного проката и кинопроизводства в России. У создателей «Форы» есть и продюсерская стратегия (запуск «пакетом» коммерческих фильмов «для прибыли» и авторских «для имиджа»), и деловая хватка (они первыми начнут работать по индивидуальным контрактам с членами съемочной группы по собственным тарифам; первыми заключат прямые договора с киносетью; первыми введут питание группы на съемочных площадках за счет фирмы-производителя).

По сути, **Разумовский** и **Романенко** первыми в стране опробуют принципы производства «В-продукции» — опыт не слишком почитаемый, но насущно необходимый в любой крупной киноиндустрии. Судя по амбициям первых в стране частных продюсеров и их безусловной любви к кинематографу, они могли бы впоследствии плодотворно совмещать интересы кассы и интересы искусства.

Что же помешает им стать русскими Уорнерами, Голдвиными и Майерами? Скорее всего, на рубеже конца 1980-х — начала 1990-х гг. вполне достаточно хорошо понимать изнутри законы советской «теневой экономики», эффективно использовать немногочисленный набор ухищрений, известный умелым директорам картин и толковым администраторам. Самые фантастические финансовые операции без оглядки на правоохранительные органы возможны в переходном периоде в отсутствие сформированного «правового поля». Но это же самое отсутствие, способствующее легким и быстрым заработкам, не позволяет наладить стабильный, процветающий бизнес. Подобное положение с юридической базой сохранится до конца 1990-х гг., и по этой причине в российском кинематографе создание продюсерского института и продюсерского кинематографа так и останется несбывшимся прожектом реформаторов. Впрочем, «Фора» опять же первой укажет на единственно возможный в подобной ситуации путь выживания, перейдя на кинопроизводство с долевым, а затем и полным государственным финансированием.

Любовь АРКУС, Ирина ПАВЛОВА

примечания

[1] «Мы начали с приобретения фильмов «Трагедия в стиле рок», «Меня зовут Арлекино» и «Воры в законе». Потом сами развозили коробки с фильмами по кинотеатрам и печатали свои билеты. И нам, и кинотеатрам это было очень выгодно — даже билетершам, у которых зарплата была 70 рублей в месяц, платили 10 рублей в день». (**Из интервью с Андреем Разумовским**)

[2] «Когда я рассказал Климову и Смирнову о своей идее создания кинокооператива, они решили, что я сумасшедший. Вообще, когда речь шла о кино, слово «кооператив» воспринималось как ругательное. Потом появился ярлык «кооперативное кино» — так называли даже государственные фильмы, сделанные в эстетике «дешево и сердито», рассчитанные на коммерческий успех. Но для нас кооперативная форма собственности была всего лишь наиболее экономически выгодной и удобной для того, чтобы начать свой бизнес». (**Там же**)

[3] Несмотря на то что произведенные «Форой» впоследствии фильмы — *Сукины дети* **Леонида Филатова** (совместно с киностудией «Ритм»), *Любовь немолодого человека* **Рубена Мурадяна**, *Летучий голландец* **Виктора Кузнецова**, *Сделано в СССР* **Святослава Тараховского** и **Владимира Шамшурина** и снятые при участии «Форы» *Десять лет без права переписки* **Владимира Наумова** — окупались в прокате, ни одному из них достичь коммерческих показателей *Мордашки* не удалось.

июль, 12

44

Уголовные преследования за «распространение порнографии» все еще продолжаются. Генпрокуратура желает знать, чем «порнография» отличается от «эротики»: создан специальный Экспертный совет, который отныне призван выявлять наличие или отсутствие «состава преступления» в каждом отдельном фильме

В «доанжеличный» период порнография в СССР была кустарной, и статья 228[1] не требовала толкований ввиду ничтожности правоприменения. Однако в середине 1980-х гг., с началом видеобума, посадки за «клубничку» становятся массовыми[2], и в то же время обнаруживается сугубая правовая приблизительность понятий «порнография» и «распространение»[3]. В отсутствие внятно прописанной нормы юстиция работает по прецеденту, т. е. традиции — что требует общественного согласия в вопросе. Первые же конфликты в видеосфере высвечивают, ни много ни мало, стоящую за перестройкой тотальную смену социального уклада. Деревенское происхождение старой партийной, медийной и правоохранительной элиты диктует, помимо прочего, тотальный пуризм, входящий в ежедневные противоречия с бытовыми практиками метрополисов. Двуукладность породила межеумочный биполярный мир, в котором презервативы производились, но не имели официального названия, мини-юбки и шорты продавались, но третировались за городской чертой, нагота на экране табуировалась, но регулярно просачивалась под маркой «высокого искусства».

На границе двух сознаний возникла категория «кроме детей до 16 лет»[4]; феерическим успехом в этом заповеднике пользовались бездонное декольте **Мирей Дарк** в *Высоком блондине...*, альковные упражнения **Урсулы Андрес** в *Красных колоколах* (вырезаны в телеверсии) и грудь **Светланы Тома** в фильме *Табор уходит в небо*. Разумеется, для страны, относящей в разряд фильмов для взрослых *Детский сад*, *Экипаж*, *Кто есть кто* и *Новых амазонок*, стандартная мировая дефиниция порнографии: «изображение действительного, а не имитированного полового акта с возбужденными гениталиями крупным планом» кажется не просто смелой, а трудновыговариваемой. Привлекаемые на поиск состава преступления экспертные советы, укомплектованные заслуженными педагогами, правоведами, журналистами и гинекологами, норовят посадить аж за *Крестного отца* и *Однажды в Америке* (провинциальная экспертиза с трагикомической убедительностью явлена в фильме **Валерия Приемыхова** *Штаны*: «Порнография», — бубнят тучные грымзы, наблюдая стриптиз **Ким Бейсингер** в *9 ½ недель*; «Эротика», — упрямо возражает привлеченный для объективности бородатый корреспондент). Примечательно, что именно запреты формируют будущий видеорепертуар: несмотря на гигантские объемы «неизвестного кино», меню видеосалонов к 1988 г. состоит из двух десятков наиболее «спорных» наименований: *Частные уроки*, *Последний девственник Америки*, *Горячая жевательная резинка*, *Эммануэль*, а также *Кобра*, *Хищник*, *Рэмбо* и несколько русских серий бондианы, изымаемых таможней за «антисоветчину»[5].

1988 г. становится переломным для теории и практики сексуальной революции. Выходит давно ожидаемая *Маленькая Вера* с известной сценой, смутившей генсека. Молодежный выпуск «Советского экрана» публикует фото обнаженного бюста артистки **Светланы Копыловой** в *Меня зовут Арлекино*. **Сергей Шолохов** в ночном эфире «Пятого колеса» дразнит игривыми лекциями о границах дозволенного на экране, иллюстрируя теорию самыми бесстыдными фрагментами *Греческой смоковницы*. Норму, принятую центром, необходимо срочно проецировать на глубинку: в дремучих углах люди продолжают сидеть по одной из самых нехороших и малоуважаемых в зоне статей.

Наконец, критическая масса опротестованных приговоров[6] склоняет надзор на сторону прогресса. По распоряжению первого зама генпрокурора СССР **Олега Сороки** при ВПТО «Видеофильм» создается экспертный совет под началом киноведа и будущего редактора журнала «Видео-АСС» **Владимир Борева**, разрабатывающий в течение полугода «Методические рекомендации к статье 228 УК РСФСР по проведению искусствоведческих экспертиз фото-, кино- и телепродукции» с четким юридическим толкованием понятия «продукция порнографического характера». Одобренная научным советом АН СССР и ВНИИ киноискусства, методичка утверждается Прокуратурой СССР. По решениям Экспертного совета большинство новых «порнографических» уголовных дел будет угасать не начавшись; пересмотру будут подлежать и вынесенные ранее приговоры.[7]

В дальнейшем рецидивы преследований интима и порно неизменно будут сигнализировать о начале кампаний «Назад в СССР»: коммунистическая реставрация-91 стартует с известного антипорнографического указа, инициированного министром культуры **Николаем Губенко**, а свежий секретарь Совбеза-96 генерал **Александр Лебедь** сопроводит вступление в должность налетами ОМОНа на подпольные дома свиданий. «Закон Вайля-Гениса», связавших уровень свободы в стране со степенью открытости женского тела («Американа», глава «О голой Мадонне»), получит наглядное подтверждение. Сорвав с женщины покровы, 1988 г. делает аршинный шаг к гражданскому обществу. Впрочем, уголовная статья за распространение порно без изменений перейдет в УК РФ.

Денис ГОРЕЛОВ, Виктор МАТИЗЕН

примечания

[1] Статья 228 УК СССР (за изготовление и распространение порнографии) предусматривала уголовное наказание в виде лишения свободы сроком до трех лет. Что считать «порнографией» и что считать «распространением», в статье не уточнялось.

[2] Расцвет «охоты на порно» пришелся на 1985 – 1986 гг. Органы милиции составляли списки «порнографических» фильмов, которые кочевали из отделения в отделение, время от времени пополняясь. Для выявления «преступников» практиковали захват с поличным: выключался свет на лестничной клетке, кассета застревала в видеомагнитофоне и изымалась в присутствии свидетелей. Изъятие «списочного» фильма считалось достаточным основанием для возбуждения уголовного дела. За первые годы существования видео в СССР к суду было привлечено несколько тысяч человек.

[3] Для передачи дела в суд требовалось установить, что изъятый фильм является «порнографическим». Чтобы «подвести под понятие», нужна была экспертиза. Кто может быть экспертом, а кто нет, установлено не было, и к экспертизе часто привлекали людей, не способных отличить художественное изображение сексуальных отношений от порнографического. Судьи, в свою очередь, весьма вольно трактовали понятие «распространение». Не считался таковым только просмотр порнографического фильма наедине с собой – это не было преступлением даже при советской власти. Но показ приобретенного фильма другому человеку, даже близкому родственнику, уже мог быть отнесен к распространению порнографии.

[4] В эту категорию входили почти все зарубежные фильмы (за исключением «специальных» жанров) и уж тем более классика: в частности, даже *Ночи Кабирии*, *Пепел и алмаз*, *Развод по-итальянски*. Даже на афишах *Фантомаса* и пресловутой *Анжелики*... во многих кинотеатрах значилась эта ограничительная надпись. Сюда же подверстывался целый ряд советских фильмов (*Донская повесть*, *Оптимистическая трагедия*, *Воскресенье*). Поводом могли быть и (пусть даже самые скромные) интимные эпизоды, и сцена родов, и просто частично обнаженное тело, мелькнувшее в кадре. Впрочем, кинотеатры, следуя указаниям методистов, чаще всего лишь декларировали возрастные ограничения: не желая терять подростковую аудиторию, работники кинотеатров не слишком строго следили за выполнением этих правил.

[5] В 1988 г. на таможнях страны при въезде в СССР было проверено более 80 тыс. видеокассет с записями. Около 9 тыс. из них изъято. Большая часть конфискованных фильмов квалифицирована как порнография. Правда, к «порнографии» «эксперты»-таможенники чаще всего относят классику мирового кино (например, *Крестного отца* **Френсиса Форда Копполы** и *Однажды в Америке* **Серджо Леоне**). «Суд» над фильмами вершит отдел контроля за печатной и аудиовизуальной продукцией Главного управления государственного таможенного контроля при Совете Министров СССР. Позже будут организованы специальные курсы для работников таможни: здесь искусствоведы будут повышать уровень их компетентности в оценке видеопродукции, ввозимой советскими гражданами из-за рубежа.

[6] По данным Генпрокуратуры, к 1988 г. 60 % уголовных дел по 228 статье были заведены незаконно; 90 % порнопродукции, выявленной правоохранительными органами и некомпетентными экспертами, таковой не являлись.

[7] По свидетельству **Владимира Борева**, по заключениям Экспертного совета было освобождено около 300 человек. Характерный пример – дело **Владимира Гадроссека**, осужденного Шадринским народным судом Курганской области за показ фильмов *Порки* и *Самое симпатичное заведение в Техасе*. Зам. начальника управления по надзору за рассмотрением уголовных дел обратился с письмом в Экспертный совет с просьбой оценить, являются ли показанные осужденным фильмы порнографией и правильно ли «проведена методика», по которой шадринская комиссия причислила фильмы к порно. Приведено заключение комиссии Шадринска: «Гр. Гадроссек, имея в личном пользовании видеомагнитофон пр-ва Японии и видеокассеты с видеофильмами и музыкальными программами зарубежного производства, организовывал их просмотры, знакомя с видеофильмами многочисленных лиц. Некоторые фильмы, сюжеты, эпизоды изображают половую жизнь людей, вызывают нездоровое возбуждение половых инстинктов, т. е. носят порнографический характер. К/ф «Порки» – героиня фильма выражает сладострастно испытываемое чувство удовлетворения половым актом посредством эмоционально выраженного крика. Это и является ключом всей сцены. К/ф «Самое симпатичное заведение в Техасе» – бейсбольная команда в качестве поощрения и приза за выигранную встречу награждается коллективным посещением публичного дома. Выводы: фильмы способствуют ранней половой возбудимости и склонности к формированию инертных условно-рефлекторных связей. Лица, занимающиеся демонстрацией подобных видеофильмов зарубежного производства, становятся пособниками центров идеологической диверсии, преследующих цель идейного разоружения и нравственного развращения советской молодежи. Заключение дали: и. о. доцента, и. о. зав. кафедрой философии и научного коммунизма Шадринского гос. пединститута (ГПИ) Титов Л. А.; фотокорреспондент газеты «Шадринский рабочий» Борцов Л. С.; старший ординатор отделения гинекологии Шадринской горбольницы № 2 Куницын А. М.».
Экспертный совет дал свое заключение: «1) В числе экспертов отсутствует киновед-профессионал; 2) «порнографические» сцены, аналогичные тем, что выявила шадринская комиссия, содержатся в фильмах «Тутси», «В джазе только девушки», «Чудовище», «Бойцовые рыбки», шедших на большом экране в СССР; 3) фильм «Самое симпатичное заведение в Техасе» – мюзикл, не содержащий элементов порнографии».

июль, 17

45

Умер Федор Никитин*

Его присутствие в нашем кинематографе ощущалось постоянно, невзирая на то что в самом зените славы он расстался с кино почти на полтора десятка лет – с середины 1930-х до конца 1940-х гг., да и потом долгое время, несколько десятилетий, он снимался во второстепенных и эпизодических ролях. Разумеется, сложно было найти свою нишу в советском кино артисту, которого назвали «князем Мышкиным двадцатых годов». Но некий отсвет главной темы **Федора Никитина** ощущался во всех сыгранных им ролях, делая его, подчас мимолетное, появление на экране значительным – отчасти даже вопреки предлагаемым обстоятельствам

Федор Никитин

замысла. Он и сам поспособствовал этому, любовно и тщательно восстановив на рубеже 1960-х – 1970-х гг. *Катьку – Бумажный Ранет* и *Обломок империи*: фильмы вернулись в прокат, и ранние актерские шедевры **Никитина** вновь оказались доступны. Тем не менее казалось, что публика – по крайней мере, искушенная кинематографическая публика – ждала, когда же **Никитин** наконец сыграет главную во всех смыслах роль. Потому фильм **Николая Губенко** *И жизнь, и слезы, и любовь...* был воспринят именно как сбывшееся ожидание. Впервые за многие годы **Никитин** пришел в картину вместе со своей важнейшей темой – темой немоты, проистекающей из абсолютной погруженности героя в собственный внутренний мир, чьи границы для окружающих непреодолимы и непроницаемы. Сыгранный им старик Крупенин попадал после инсульта в дом престарелых, блуждал по закоулкам памяти, как некогда безнадежно скитался по ним унтер-офицер Филимонов из эрмлеровского *Обломка империи*. Может быть, все цветовое мастерство оператора **Леонида Калашникова** в этой картине было необходимо прежде всего для того, чтобы передать невыразимую, пронзительную синеву никитинских глаз.

Евгений МАРГОЛИТ

июль

46

Секретариат СК решает предоставить Юрию Норштейну* помещение в доме Андрея Тарковского на Щипке – для продолжения работы над фильмом «Шинель»

К этому времени работа над *Шинелью*, с учетом простоев и остановок, продолжается уже семь лет. Фильм с самого начала стал развиваться по собственным законам, и режиссер **Юрий Норштейн** подчинился им, а не ранее утвержденному производственному графику. Разумеется, осложнив тем самым отношения с руководством «Союзмультфильма». Так, полутораминутный – по сценарию – эпизод в комнате Акакия Акакиевича растянулся на шестнадцать минут, – а в соответствии с этим изменились и сроки. Работа останавливалась, снова возобновлялась, другие съемочные группы по праву претендовали на место в небольшом павильоне. Наконец, встал вопрос о выселении станков **Норштейна** из производственных помещений студии. Работа над *Шинелью* остановилась еще на полтора года.

Осенью 1987 г. материал к фильму впервые был обнародован на рижском «Арсенале». Среди гостей был **Александр Сокуров**, лично знавший **Норштейна** с начала 1980-х гг.[1] Находясь под грандиозным впечатлением от увиденного, **Сокуров** обратился в правление СК с письмом, в котором просил передать **Норштейну** для продолжения его работы над *Шинелью* свой денежный приз (3 000 швейцарских франков), полученный на МКФ в Локарно за *Одинокий голос человека*.

Юрий Норштейн

По словам **Норштейна**, он думал, что сможет обойтись без помощи **Сокурова**, но очень скоро настали времена, когда эти деньги оказались единственным спасением.

Легенда о незавершенном шедевре уже пошла по миру. Международная ассоциация мультипликационного кино предложила кинематографическим властям командировать **Норштейна** за ее счет в любую страну, где он сможет завершить *Шинель*. Но режиссер от заграничной командировки отказался, предпочитая работать дома (позже он откажется от аналогичного предложения со стороны французского телевидения). В марте 1989 г. **Норштейн**, так и не получив возможности продолжить работу, уйдет со студии «Союзмультфильм» и покинет секретариат СК. Дом на Щипке не восстановят, а другого помещения для автора одного из лучших фильмов мировой анимации не найдут.

Елена ПОДОЛЬСКАЯ, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] «В 1981 г. на закрытом просмотре в библиотеке Достоевского я впервые увидел «Одинокий голос человека». Спустя год в Ленинграде Андрей Хржановский познакомил меня с Сокуровым. Он снимал тогда вместе с Семеном Арановичем фильм о Шостаковиче. Мы нашли монтажную Сокурова, но его самого там не обнаружили. Вышли из монтажной и столкнулись с сердитым Сокуровым. (...) Я сказал, что мы пришли знакомиться, и он как-то сразу потеплел лицом. Тогда я признался в любви к его «Одинокому голосу...». **(Из интервью с Юрием Норштейном)**

июль, 28

47

Умер Евгений Сурков*

В кино **Евгений Сурков** пришел из театра: был одним из плеяды молодых театроведов, призванных новой кинематографической реальностью 1960-х гг., перед которой уже очевидно пасовала советская кинокритика старой школы. Далеко не поверхностно образованный искусствовед, напротив, книгочей и эрудит, ценитель и знаток **Томаса Манна** и **Федора Достоевского**, он по психологическому складу сам был достоевским героем, противоречиво существовавшим на разрыве разнонаправленных внутренних устремлений

и предпочтений. Искушенность в интриге, готовность к конформизму, талант и вкус к аппаратной игре – и дружба с **Андреем Тарковским**, попытки спасти *Страсти по Андрею* от цензурных ножниц и «полки». Запрет на *Комиссара*, каковой запрет приписывают ему в его бытность главным редактором Госкино, – и талантливые критические тексты, где цепкий взгляд находил свободное воплощение в точном и изящном слове. Кресло главного редактора журнала «Искусство кино» **Сурков** занял в 1968 г.; его назначение было знамением новых морозных времен – в жизни страны и в жизни отдельно взятого органа партийной кинематографической печати. Пересозданный им журнал был двойствен в той же мере, что и его новый главный редактор-идеолог. В высшей степени одаренный оратор, на чьи сольные выступления-лекции собирался весь ВГИК, вообще педагог от Бога, **Сурков** обладал острым слухом на талантливое, и нынешняя редакционная команда «ИК» была сформирована именно им. Пожертвовав слишком многим в себе ради номенклатурной карьеры, он потерял все в один роковой для этой карьеры момент: отъезд на Запад критика **Ольги Сурковой** стоил ее отцу всех былых регалий и должностей. Первый перестроечный год востребовал **Суркова**-критика, он был активен и воодушевлен, много печатался, сложил книжку статей «Что нам Гекуба?». Но эйфория оказалась короткой: он добровольно ушел из жизни, возможно, в том числе и потому, что новые времена были очевидно не его и не для него.

Евгений Сурков

Вячеслав ШМЫРОВ

48 **август, 1**

Вышел в свет первый номер журнала «Киноведческие записки»*. Академическое киноведение впервые обретает свой печатный орган. Историки и теоретики кино еще не подозревают о том, что на пути к свободе и рынку их ожидает длинный список потерь и лишений. Для научной элиты чудом выжившие «Записки...» останутся единственным завоеванием времен перестройки и гласности

Руководство ВНИИКа, желая идти в ногу со временем, призывает своих сотрудников проявлять инициативу и придумывать для института новые проекты. Первым на этот призыв откликнулся киновед **Александр Трошин**, предложивший издавать «Киноведческие записки» – журнал о кино, который не замыкался бы в институтских стенах, был бы открыт для талантливых представителей отечественного киноведения, желающих заниматься серьезной наукой, а не поверхностной журналистикой. Осенью 1986 г. на Ученом совете был принят проект будущего журнала, и редакция под руководством **Трошина** начала собирать первый номер. Как и многие другие журналы этих лет, «Киноведческие записки» большую часть печатной площади отдают «полке». В журнале опубликованы тексты, которые не могли увидеть свет в прежние времена («спецхрановское» исследование **Андре Базена** «Миф Сталина в советском кино»), а также киноведческие статьи: либо отвергнутые в подцензурные годы, либо написанные в свое время «в стол», без надежды на публикацию (статья **Наума Клеймана** «Взревевший лев», статья **Майи Туровской** «И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра»). Последняя была написана более десяти лет назад и тогда сочтена чуть ли не крамольной. Но и в 1987 г., когда собранный номер обсуждался на Ученом совете, она опять же вызвала неудовольствие – но на сей раз со стороны нового, демократического руководства ВНИИКа: зам. директора института, профессиональный перестройщик **Андрей Нуйкин**, усмотрел в ней попытку оправдать сановного «лакировщика действительности». Тот факт, что киноведческая мысль жила и продолжает жить своей жизнью, не сверяясь ежеминутно с «курсом», пусть даже и прогрессивным, – не может встретить понимания у нового руководителя, имеющего весьма отдаленное отношение к кинематографу и его истории.

Готовый номер в течение года дожидается печатного станка: чтобы добиться разрешения издавать журнал, представители редакции безуспешно обивают пороги кабинетов Госкомпечати, пока, наконец, не становится ясно, что прежние административные структуры, номинально функционируя, на самом деле уже ничего не решают.[1]

Впоследствии «Киноведческие записки» приобретут юридическую самостоятельность, сумеют не только выжить, но и основать библиотечную серию приложений. Рассчитанные на узкий круг читателей (специалистов и профессионалов), «Записки...» на некоторое время станут мишенью для несправедливых и неумных нападок: их будут попрекать «высоколобостью», неумением «говорить на одном языке с читателем», а также (как это ни смешно) ограниченностью тематики. Журнал действительно не будет: заниматься политикой (ни большой, ни кинематографической); печатать гороскопы и популярные биографии голливудских звезд; гоняться за «рейтингом» и раздувать «имиджи». Читателям с идеологией «сделайте нам интересно» он будет ни к чему, так же как и начальникам, продюсерам, дистрибьюторам, спонсорам, рекламодателям, пиарщикам и оптовикам-распространителям. Существование его в постперестроечное время будет призрачным: классики киномысли, с самого начала вошедшие в «ближний круг» журнала,

«Киноведческие записки», № 1

по преимуществу займутся собственной деятельностью и собственными проектами (**Клейман**, **Туровская**); ученые-теоретики, на чьих трудах в свое время была «выстроена» идеология журнала, обратятся к науке и преподаванию за океаном, а потому будут писать сюда лишь время от времени (**Михаил Ямпольский**, **Юрий Цивьян**). Молодые здесь надолго не будут задерживаться: во-первых, у них не будет и в помине той школы и базового образования, что необходимы для издания такого уровня; во-вторых, трудоемкая, непрестижная и недоходная наука о кино будет для них несравненно менее привлекательной, нежели гламурные издания и ежедневные газеты.

Тем не менее, журнал будет выходить с периодичностью четыре раза в год; с примерным упорством, которому нельзя было бы найти лучшего применения, **Трошин** вместе с сотрудниками (**Ирина Шилова**, **Леонид Козлов**, **Нина Цыркун**) продолжат составлять его из добротных, качественных текстов, публиковать классиков мировой киномысли и со своей точки зрения исследовать развитие кинопроцесса.

Любовь АРКУС

примечания

[1] «Мы начинали делать журнал, когда еще не было Закона о печати, и права на периодическое издание нужно было добиваться не иначе как в ЦК КПСС. Мы искали к нему ходы, обивали пороги кабинетов Госкомпечати, сдавали папку с материалами номера, как полагалось, в Главлит, пока, наконец, не осознали, что старые административные структуры остаться-то остались, но они уже ничего не решают – в ожидании новых инструкций и законов. И мы на свой страх и риск, авантюрно подменив (каюсь!) уже залитованную титульную страницу, отправили номер в типографию. Ко второму или к третьему номеру поспел «Закон о печати», развязавший руки нашей инициативе. А после, спустя год или два, мы отправились в свободное плавание, став и организационно-юридически предприятием самостоятельным и... открытым». (**Из интервью с Александром Трошиным**)

август, 29

49

«Perestroyka in the USSR» — один из главных сюжетов 45 Международного кинофестиваля в Венеции

Внеконкурсный показ картины **Мартина Скорсезе** *Последнее искушение Христа*, которому сопутствуют демонстрации протеста ортодоксальных католиков и прокурорские слушания по делу о глумлении над религией, становится главным фестивальным событием. В его густой тени оказывается конкурс – несмотря на участие в нем фильмов **Тео Ангелопулоса** (*Пейзаж в тумане*, «Серебряный Лев»), **Франко Дзеффирелли** (*Молодой Тосканини*), **Педро Альмодовара** (*Женщины на грани нервного срыва*, «Золотая Озелла» за лучший сценарий). Решение присудить «Золотого Льва» фильму **Эрмано Ольми** *Легенда о святом пропойце* многими расценивается как жест политический: поощрение автора-католика на фестивале, который сотрясают яростные дебаты о картине автора-еретика. В рамках общего фестивального сюжета весьма подробно разворачивается сюжет «perestroyka in the USSR». На открытии показывают фильм **Карло Лидзани** *Дорогой Горбачев*, снятый по воспоминаниям **Анны Лариной-Бухариной**. Г-жа **Ларина** прибыла в Италию по приглашению дирекции фестиваля и дала пресс-конференцию. От нашей страны в конкурсе участвует *Черный монах* **Ивана Дыховичного**, получивший «Золотую Озеллу» за лучшую операторскую работу (**Вадим Юсов**). Вне конкурса демонстрируются не только новейшие образцы кинематографа перестройки и гласности – *Маленькая Вера* **Василия Пичула** (Премия FIPRESCI) и *Сад желаний* **Али Хамраева**, но и *Маленький монастырь в Тоскане*, снятый **Отаром Иоселиани** во Франции, а также раритет – полная версия *Казановы* **Александра Волкова** с **Иваном Мозжухиным** в главной роли. Героем фестиваля становится **Сергей Параджанов**, чье присутствие в Венеции тоже расценивается как подтверждение политических преобразований в СССР. *Ашик-Кериб* ранее был показан на МКФ в Мюнхене, вследствие чего потерял право на участие в венецианском конкурсе. Но жюри фестиваля решило обратиться в Американскую киноакадемию с просьбой о выдвижении этого фильма на соискание «Оскара». Итальянская пресса отводит судьбе **Параджанова** и его картине центральное место, советская – считает за благо сосредоточиться на других фестивальных темах.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

сентябрь, 7

50

На МКФ в Венеции Вадим Юсов получает «Золотую Озеллу» за операторскую работу в «Черном монахе»* Ивана Дыховичного

Логично, что приз дают именно за изображение. Это один из первых и самых «стильных» фильмов перестроечного кино. Все ахнули от выдержанной сине-зеленой гаммы, бледных лиц и мокрого булыжника и думали, что это молодежный, радикальный вариант *Неоконченной пьесы для механического пианино*. Но радикальный-то он радикальный, только в рассказе **Антон Чехов** как раз и предупреждал, что от смелости быть великим очень

Черный монах

недалеко до мании величия. **Чехов**, который сам как-то видел сон про черного монаха, постарался нейтрализовать мистику простотой письма и скепсисом интонации. Писатель не вещал, а констатировал. Режиссера же мистика не смущает, символизм им, наоборот, усиливается: эпизодическая **Нина Русланова** вся в белом и с малиновыми губами идет отдельным подарком, как и **Петр Фоменко** в жужжащем саду, а красивая **Татьяна Друбич** и мрачный **Станислав Любшин** в основном многозначительно переглядываются. Кто кому насолил и отчего несчастная героиня **Друбич** мечет громы и молнии в сторону умирающего героя **Любшина** – для **Ивана Дыховичного** не вопрос. Его не жизнь заботит, а красоты жизни: чтобы небо было свинцовое, море – шумное. Однако, как только становишься занят чем-то одним в ущерб чему-то другому, немедля начинается пророчество, и как пророк стиля **Дыховичный** фактически повторяет линию своего персонажа, любшинского Кобрина. Но если бы, с учетом стараний **Дыховичного** и изощренности **Вадима Юсова**, воспринимать *Черного монаха* как изобразительный материал, он проявил бы свою самодостаточность и казался бы весьма многообещающим эскизом к фильму изумительной красоты.

Катерина ТАРХАНОВА

сентябрь, 11

Открывается фестиваль «Золотой Дюк». Он собирает самые громкие хиты года, которым, тем не менее, не удается стать самыми громкими событиями кинопраздника. Знаменательно, что на фестивале популярных жанров проваливается первая в СССР ретроспектива Альфреда Хичкока

51 Несмотря на то что в фестивальных залах, по утверждению президента **Станислава Говорухина**, побывало более миллиона зрителей, кинопоказ по-прежнему выполняет роль в меру занимательного приложения к основному и увлекательному общественно-политическому тексту. Выставка политплаката, аукцион подписных абонементов на газеты и журналы (годовая подписка на лимитированный «Огонек» при стартовой цене 20 руб. 60 коп. уходит за 400 руб.), хэппенинг у памятника кардиналу Ришелье, бойкая кооперативная торговля сувенирами с фестивальной символикой и плодами одесского остроумия (вроде футболок с надписью «Сын за отца не отвечает. Андрей Михалков-Кончаловский»), заседания в профессиональном клубе «Семь грехов», творческие вечера именитых гостей – из этого состоит фестивальная жизнь. Апофеозом общественной активности участников и гостей «Золотого Дюка» становится история с обращением «К деятелям культуры», авторы которого призывают осудить деятельность антиперестроечных и националистических сил, создать Народный фронт в поддержку перестройки. Текст подписывают двадцать девять человек; из звезд фестиваля отказываются это сделать только **Виктор Цой**, свое решение не мотивирующий, и **Никита Михалков**, замечающий, что ставит подпись только на кредитных карточках. Обращение, вызвавшее недовольство в Одесском обкоме, предполагается зачитать вслух на торжественном закрытии, но этого не происходит. Запрета как такового нет, однако никто из «прорабов перестройки» не берет на себя смелость предать текст обращения огласке.

Фестивальное кино естественным образом пребывает в тени общественной жизни, хотя и не в загоне. Переименование «Одесской альтернативы» в «Золотой Дюк» повлекло за собой и изменение статуса этого смотра, который теперь определялся как «Всесоюзный кинофестиваль с международным участием». Тем не менее, внутренние кинематографические акценты – в сравнении с прошлогодней «Одесской альтернативой» – смещаются в отечественную сторону. Программа собирает самые громкие фильмы года: *Фонтан* **Юрия Мамина**, *Убить Дракона* **Марка Захарова**, *Мерзавец* **Вагифа Мустафаева**, *Господин оформитель* **Олега Тепцова**, *Воры в законе* **Юрия Кары** и др. По звездному принципу сформировано и жюри, в которое входят **Эльдар Рязанов**, **Илья Глазунов**, **Виталий Коротич**, **Михаил Жванецкий** и др. Фаворитом не только жюри, но критиков и киноклубников становится *Фонтан*. Зрители предпочитают *Убить Дракона*. Антиприз трех «К» (Конъюнктура, Коммерция, Кич) присуждают *Ворам в законе*, определенным зрителями на почетное второе место. Так фестиваль, программно ориентированный на массовые жанры, оценивает попытку молодого режиссера привить к отечественному стволу дичок романтического триллера. Зарубежная программа также обзаводится собственным конкурсом – по общему мнению, ничтожным.

Самым знаменательным событием фестиваля становится фактический провал первой в СССР ретроспективы довоенных фильмов **Альфреда Хичкока**. Зрители уходят из зала разочарованными, не обнаружив в этих фильмах ничего ожидаемо душераздирающего. Расхожая фраза «ужасы, не снившиеся и Хичкоку», породив обманутые ожидания, оказалась парадоксальным образом верной: те «ужастики», которые наша публика к тому времени уже привыкла глядеть на кассетах, не имели ничего общего с фильмами **Хичкока**. «Убийство требует деликатного обращения», считал он, всегда делая акт убийства

не самоцелью, но лишь знаком зла, а фильм – анатомией грехопадения. **Хичкок** был наблюдателем, вуйаером, любителем подглядывать в чужие окна – как и все мы. **Хичкок** был смиренен – он считал фильм неудавшимся, если тот не имел успеха у публики. **Хичкок**, наконец, был англичанином, а следовательно – эксцентриком и человеком с юмором. За его героем – как правило, невинно преследуемым – всегда стоял он сам. Как и **Луис Бунюэль**, получивший в результате сурового католического воспитания прививку против религиозности, тем более демонстративной, **Хичкок** был глубоким пессимистом, отягченным грехом уныния. Он понимал, что вмешиваться в мирские дела – вещь неблагодарная, мир погряз в пороках, и его уже не спасти. Но он любил кино, и эта любовь была сильнее любой морали. Пожалуй, из всех классиков западного кинематографа ему не повезло у нас больше других. Ни одна из его пятидесяти трех картин так и не попадет в наш прокат. Запоздалая ретроспектива, телевизионные закупки, лицензионное видео мало что смогут исправить: фильмы **Хичкока** – идеальное воплощение кино как искусства и кино как ремесла – растворятся без остатка в хлынувшем на нас информационном потоке. Наш кинематограф упустит возможность извлечь для себя как минимум три урока, преподанных мэтром: мастерства в построении истории; простоты и ясности в тончайшей нюансировке человеческих отношений; умения обнаружить сокровенное в очевидном. Попади к нам его фильмы вовремя, вполне возможно, что судьба фестиваля популярных жанров – равно как и судьба самого жанра в нашем отечестве – сложилась бы более счастливо. Провал же ретроспективы Короля жанра на фестивале жанрового кино – недобрый, но верный знак того, что жанру на наших просторах не поздоровится.

Эльдар Рязанов и Юрий Мамин на КФ «Золотой Дюк»

Дмитрий САВЕЛЬЕВ, Нина ЦЫРКУН

сентябрь, 14

52

Кинематографисты требуют от правительства отменить решения 1974 г., на основании которых Александр Солженицын был изгнан из СССР

Союз кинематографистов одним из первых поднимает вопрос о гражданской и творческой реабилитации **Александра Солженицына**[1]. С инициативой соответствующего обращения к правительству выступает комиссия по социально-правовым вопросам под руководством **Аркадия Ваксберга**. В письме, направленном на имя **Андрея Громыко**, внимание адресата обращено на то, что **Солженицын** был изгнан за те же самые общественно-политические позиции, которые ныне составляют основу «нового» официального курса. А следовательно, перестроечное партруководство должно признать в писателе-диссиденте своего союзника. Однако лимит гласности пока еще не предполагает официального признания заслуг **Солженицына**: в ноябре 1988 г. остановят подготовку к публикации в «Новом мире» романа «Архипелаг ГУЛАГ». Тем не менее, несмотря на противодействие ЦК, в декабре того же года кинематографистам удастся устроить в ЦДК вечер, посвященный 70-летию писателя.

В предшествующие годы творческие отношения отечественного кинематографа с **Солженицыным** так и не сложились. Написанный им в 1959 г. киносценарий «Знают истину танки!» не мог быть реализован в советском кино как по цензурным соображениям (сценарий был посвящен восстаниям в сталинском ГУЛАГе), так и по техническим параметрам (для осуществления замысла потребовалось бы внедрять экран «переменной формы»). В 1960-х гг. на «Мосфильме» и «Ленфильме» предпринимались попытки экранизировать рассказы **Солженицына**[2]. Но, во-первых, скрупулезно восстанавливаемая в них историческая достоверность не соответствовала новой мифологии поколения «оттепели»[3], а во-вторых – цензурное табу на творчество писателя (ценой неимоверных усилий нарушаемое только редактором «Нового мира» **Александром Твардовским**) останавливало работу уже на начальном этапе[4]. Позже, в 1970 г., когда руководители СК присоединились к кампании осуждения **Солженицына**, ставшего лауреатом Нобелевской премии, о сотрудничестве уже не могло быть и речи.

Накануне перестройки в эмиграции была опубликована статья писателя об *Андрее Рублеве*, где на примере фильма **Солженицын** подверг критике эзопов язык и двоемыслие советского кинематографа, идущего на сознательное искажение исторической правды во имя туманных намеков[5]. **Солженицын** видел задачи советского кино в прямой оппозиции Власти и только в таковом качестве признавал за ним право на существование.

В 1990 г. сценарии **Солженицына** «Знают истину танки!» и «Тунеядец» станут, наконец, достоянием советских читателей, но так и не обретут экранной жизни. Кинематографическая конъюнктура к этому времени существенно изменится: период культа личности будет интересовать либо как материал для авантюрного жанра дворцовых переворотов, либо как фон для мелодрамы или гиньоля, либо как объект постмодернистского стеба. Традиции единственно приемлемого для экранизации **Солженицына** направления – социального реализма – отечественным кинематографом будут уже утрачены.

Кинематографисты, чуравшиеся в борьбе за творческую свободу любого проявления социальной ангажированности, так и не экранизируют не только **Солженицына**, но и **Василия Гроссмана**, **Юрия Домбровского** и **Варлама Шаламова**.

Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «В 1988 г. Союз кинематографистов был из первых и самых настойчивых, кто требовал моего печатанья и снятия с меня обвинений. Его действия сыграли свою роль несомненно. За что я кинематографистам — благодарен». **(Из письма Александра Солженицына редколлегии журнала «Сеанс»)**

[2] «(...) в 1963 г. Ирина Тарсанова («Ленфильм») предлагала мне ставить фильм по «Кочетовке» — и получила мое согласие (без каких-либо условий встречных с моей стороны, кроме моего личного догляда). Попытка ее — не удалась. В том же году Лев Гроссман («Мосфильм») также получил мое согласие — и его попытка тоже не удалась». **(Там же)**

[3] «(...) в 1962 г. вышел «Один день Ивана Денисовича». Тогда казалось, что «оттепель» — это надолго, и на «Мосфильме» мне предложили поставить фильм по рассказу Солженицына. Я набрался наглости и сказал, что фильм об одном дне одного человека для меня слишком мал — я хочу сделать фильм о Сталине (...), «выстрелить» по сталинизму, показать, что это за явление (...)». **(Из интервью с Элемом Климовым)**

[4] «В 1968 г. Алов и Наумов предложили мне написать сценарий для них на любую тему. Я и написал — «Тунеядца». Постановка, конечно, не была разрешена». **(Из письма Александра Солженицына редколлегии журнала «Сеанс»)**

[5] «(...) осмелиться на критику режима не прямо, а дальним-предальним крюком, через глубину русской истории, (...) подать ее тенденциозно, с акцентами, с перераспределением пропорций, даже прямым искажением, но тем самым более выпукло намекнуть на сегодняшнюю действительность. (...) Такой прием не только нельзя назвать достойным, уважительным к предшествующей истории (...). Такой прием порочен и по внутреннему смыслу искусства». **(Из статьи Александра Солженицына «Фильм о Рублеве», «Вестник РДХС», 1984, № 141)**

сентябрь, 18

53

На КФ «Золотой Дюк» фильму «Воры в законе»* Юрия Кары присужден антиприз «Конъюнктура. Коммерция. Кич». Эти понятия по меркам 1988 г. почти единодушно еще считаются постыдными

К фильму **Юрия Кары** сразу прикипел ярлык — «Крестный отец по-нижегородски». Но его корни вполне самобытны. Это — смесь блатной баллады, городского романса и того самого «ро́мана», что «тискают» на тюремных нарах тягучими вечерами — с благородным бандитом в белом костюме, грабящим, разумеется, лишь «богатых», и его жгучей подругой, преданной ему и невиданно порочной. Городской романс может смаковать «подвиги» уголовников, но его финал должен быть назидательным и душераздирающим. Так и здесь: защелкиваются наручники на запястьях усталого красавца Артура, а прелестная Рита получает пулю от отца, благонравного горца.

Можно было бы сказать, что экран перестройки обнародовал тему «советской мафии», но еще при **Брежневе** был снят *Допрос* (1979), а в фильме *Преферанс по пятницам* (1984) разветвленная преступная организация имела черты явно мафиозной структуры. При всех вынужденных компромиссах — те ленты были реалистичнее. Фильм **Кары** пронизывает темпераментная «Кармен-сюита» **Бизе-Щедрина**, вносящая в него условность и, возможно, невольную пародийность. Судя по изображениям **Леонида Ильича**, действие происходит в годы «застоя». Времена фарисейства и вялого террора предстают в ореоле феерической «испанщины», где безумствуют роковые красотки, а в южной ночи цикадами трещат выстрелы.

Отчего же один из лидеров кинопроката оказывается впоследствии почти забыт? В разгар перестройки на книжных лотках бушует море дурно переведенных криминальных романов, обычно американских. Но уже в середине 1990-х гг. затрепанная книжка **Джеймса Хедли Чейза** станет редкостью в руках пассажира метро: с пестрых обложек будут свирепо таращиться новые герои российской словесности — «Слепой», «Меченый» и «Бешеный». Позже появятся созданные «бригадным методом» книжонки о подвигах «наших парней» в Сербии и на Кавказе. «Отечественный производитель» точнее невинного и наивного по будущим меркам **Кары** выразит идеалы, комплексы и фобии своего потребителя. Можно по-разному относиться к фильму *Брат*, но рядом с его социально точно изображенным героем условные персонажи *Воров...* выглядели бы ряжеными иноземцами.

Однако это лучший фильм **Кары**: непринужденный, оригинальный, темпераментный. Отчего режиссер изменит редкому дару делать романтические фильмы для широкого зрителя? Кажется, что, принимаясь за «общественно-важную» тему (вроде разоблачения сталинизма в тяжеловесных *Пирах Валтасара...*) или за материи, для воплощения которых нужен поэт и виртуозный стилист (*Мастер и Маргарита*), режиссер будет пытаться смыть со своего творчества следы «антиприза», которым припечатывают его на «Золотом Дюке».

Воры в законе

Олег КОВАЛОВ

сентябрь

54

«Игла»* Рашида Нугманова — первый вызов «папиному кино»; первое явление «казахской новой волны»; первый и последний фильм, в котором главную роль играет Виктор Цой

Игла — это точка пересечения весьма далеких друг от друга эстетических и идеологических контекстов. Это один из последних фильмов «на молодежную тему» (в дальнейшем адепты этой лексики будут лишены «дара речи») с его характерными чертами: непонятный социальный статус персонажей, наркотики (еще только морфин), молодежные банды малопривлекательных и малоспортивных переростков под предводительством эксцентричного **Александра Баширова** и взрослый криминал с казахским акцентом, использующий для низких целей гротескного «лысого брюнета» **Петра Мамонова**. *Игла* — это один из первых фильмов, в которых главные роли играют известные рок-музыканты. *Игла* — это провозвестник короткой «казахской новой волны». *Игла* — это дерзкий и одновременно профессионально беспомощный вызов «папиному кино»: концептуально «грязный» звук, обилие радио- и телецитат в фонограмме выглядят вполне достойно по сравнению с откровенно неряшливой картинкой (концептуальной лишь местами). Впрочем, неумение, отсутствие мастерства не без успеха выдается — и сходит — за «минус-прием». Это тусовочный дилетантизм, возведенный в степень свободы творчества.

Игла — это демонстрация школьных навыков в освоении режиссером жанра «черного фильма». Молодой таинственный незнакомец прибывает ниоткуда в родной город, чтобы повидать, а позднее — спасти свою девушку и получить денежный долг с бывшего друга. И девушка, и друг предадут по закону жанра. Победитель не получит ничего, кроме удара ножом, и, пошатываясь, гордо удалится в бесконечность.

Игла — это фильм, где есть **Виктор Цой**. *Игла* лучше *Ассы*, потому что там больше **Цоя**, — чрезвычайно распространенное среди первых зрителей картины рассуждение. Непрофессиональное, но справедливое. Без **Цоя**, сыгравшего главную роль, *Игла* осталась бы ученическим опусом, забавным способом совместного проведения времени, забытым вскоре даже средой, его породившей. Но камера смотрит на **Цоя**, с кошачьей ловкостью карабкающегося на мачту ржавого корабля; **Цоя**, щурящего «чингисхановские» глаза; **Цоя**, спокойного и уравновешенного в большой драке, совсем как **Брюс Ли**, — но только, разумеется, лучше. Это герой, который намного круче и эстетически состоятельнее любой реальности — тем более реальности, ограниченной рамкой кадра.

Игла

Предельно романтический (а стало быть, создающий еще более глубокий культурный контекст), безмерно обаятельный мальчишеский образ рок-музыканта и поэта, одновременно рафинированный и диковатый, с его «нездешним» обаянием (юный питерский кореец в «диких степях Казахстана» — «свой среди чужих, чужой среди своих»), — выталкивает единственный большой фильм **Цоя** в область искусства. А ранняя смерть «последнего героя» — и в область мифологии.

Лилия ШИТЕНБУРГ

сентябрь, 23

55

В Риге и Юрмале проходит Международный кинофорум «Арсенал»

Отказавшись от принципа состязательности и узаконив лотерею как способ определения победителя, «Арсенал» делает ставку на арт-кино, достижения которого он отныне намеревается предъявлять в режиме биеннале.

Подобные цели и задачи не увлекли чиновников из латвийского Совмина, но «Арсенал» сумел заручиться поддержкой ЦК КП Латвии. Поддержка, правда, носит исключительно моральный характер: поиск средств оргкомитет ведет самостоятельно и в результате находит двух спонсоров, а также двух кредиторов, которые дают ссуду в размере трехсот тысяч рублей. Оплатив рекламу, транспорт, гостиничные услуги и прочее, организаторы зарабатывают на билетах — за восемь дней шесть площадок посетило шестьдесят семь тысяч зрителей — и возвращают кредит. «Арсенал», чьим центром становится Дом творчества композиторов в Мелужи, явно претендует на «западничество», и присущее ему отнюдь не «советское» качество проявляется во всем: от способности его хозяев «вести дела» до визуального решения фестивального пространства, изобретательных хэппенингов и выпусков газеты «ARS», являющей собой «высококалорийный» интеллектуальный арт-продукт.

На кинофоруме принимается соглашение о создании Международного центра нового кино, который в дальнейшем должен патронировать «Арсенал». В состав учредителей входят режиссеры **Александр Сокуров**, **Аугуст Сукутс**, **Ян Шванкмайер** и **Юрис Подниекс**, киноведы **Наум Клейман**, **Михаил Ямпольский** и **Юрий Цивьян**, главный редактор шведского журнала «Chaplin» **Ларс Аксландер** и др. Оргкомитет «Арсенала» на инициативы не скупится: основание Всемирной ассоциации молодого кино под эгидой ЮНЕСКО, учреждение журнала «ARS» — трибуны теоретической мысли молодого кино, организация экспресс-киномастерских и т. д.

Евгений Юфит, Игорь Алейников, Игорь Безруков – участники международного кинофорума «Арсенал»

Программа первого «Арсенала» сформирована благодаря личным знакомствам и связям его «отцов». В рамках разнообразных показов и секций – свыше двухсот пятидесяти игровых, документальных и анимационных фильмов, снятых на пленку и на видео. Проходят ретроспективы **Жан-Люка Годара**, **Миклоша Янчо**, **Йоса Стеллинга**. Неизвестное – в том числе и на родине – чешское кино (**Милош Форман**, **Вера Хитилова**, **Ян Шванкмайер**), новейшее британское кино, опыты Краковской школы мультипликации, нью-йоркский андеграунд. А также – ранние фильмы **Александра Довженко** и **Льва Кулешова**. Наконец, современная советская режиссура в широком географическом, национальном и эстетическом спектре: **Сергей Параджанов** (*Ашик-Кериб*) и **Сокуров** (*Дни затмения* и *Жертва вечерняя*), **Александр Рехвиашвили** (*Ступень*) и **Прийт Пярн** (*Завтрак на траве*), **Александр Кайдановский** (*Гость*) и **Сукутс** (*Голос*). **Юрий Норштейн** впервые обнародует материал *Шинели*. Питерские некрореалисты и московские концептуалисты также впервые удостаиваются официального показа.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

октябрь, 1

56

Газета «Новое русское слово» публикует материал о пресс-конференции Сергея Параджанова, состоявшейся в рамках XXVI Международного кинофестиваля в Нью-Йорке. Пресс-конференция получает шумный международный резонанс

Пресс-конференция еще недавно опального режиссера становится одним из главных событий фестиваля. **Сергей Параджанов**, впервые посетивший Нью-Йорк, держится независимо, высказывается открыто. Во вступительном слове отрекомендовывается «выставочным экспонатом перестройки», который понадобился советскому правительству, чтобы упрочить свою международную репутацию. Вследствие чего за полгода, рассказывает **Параджанов**, он, прежде невыездной режиссер, побывал в Нидерландах, Германии, Италии, Великобритании и вот теперь приехал в США. Вспомнив о своем отказе отужинать вместе с президентом **Рональдом Рейганом** во время его визита в Москву, объясняет этот демарш нежеланием проводить вечер в обществе сопровождающих чекистов. Просит присутствующих почтить память **Андрея Тарковского**. На вопрос о причинах своего ареста отвечает, что был осужден по статье за гомосексуализм, так как в то время советское правосудие пребывало в искреннем убеждении, будто гормоны можно исправить в тюрьме. Но теперь правительство принесло ему, **Параджанову**, глубокие извинения. Тем не менее единственным залогом нынешней собственной свободы он считает пребывание **Михаила Горбачева** у власти. **Параджанов** рассказывает о предыдущей пресс-конференции в Роттердаме. На вопрос о том, может ли он снимать современные фильмы, он ответил тамошним журналистам: «Могу. Я хотел снимать «Гамлета». Зал возмутился: «Архаизм!» Тогда он продолжил: «Гамлет – это Горбачев, а Эльсинор – Кремль». На что из зала закричали: «Авангард!».

Сергей Параджанов

Если бы он жил в Италии, продолжает **Параджанов**, то поставил бы «Божественную комедию», в Германии – «Фауста», в Америке – «Песнь о Гайавате» («это слезы моего детства»). Но в возможность снимать свое кино в Америке он не верит: «Слишком поздно. Вся моя энергия осталась в тюрьме, где я создал восемьсот работ». От нового кинематографического руководства **Параджанов** получил предложение снять «Слово о полку Игореве», но не может принять его по тем же причинам. Если же судьба предоставит ему еще возможность снимать, то он хочет, чтобы его последним фильмом стала *Исповедь* по сценарию, который он написал за шесть дней, умирая в больнице от двустороннего воспаления легких.

Пресс-конференция становится одним из главных событий фестиваля.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

октябрь, 1

57

В Свердловске открывается Первый Всесоюзный фестиваль неигрового кино

На подходах к лучшим кинотеатрам спрашивают лишние билетики. Сам по себе факт еще обычный, когда бы попасть хотели на *Кинг-Конга* или хотя бы на *Маленькую Веру* – хиты этого года. Однако толпы зрителей ломятся «на документальное кино», что невероятно. Первый Всесоюзный фестиваль неигрового кино резко ломает привычный расклад в отношениях зрителя с документальным кино: прежде всесоюзной нормой для таких просмотров был десяток безумцев по углам скрипучего зала в кинотеатре второго экрана. Впрочем, в Свердловске к тому моменту насчитывается несколько десятков энтузиастов, объединенных Клубом любителей неигрового кино. Город занимает лидирующие позиции в клубном движении – киноклубы «Кинематограф» и «Контакт»

известны за пределами Урала. А свердловские документалисты все громче заявляют о себе, в том числе и на фестивалях в Оберхаузене и Мангейме. Фильмы **Сергея Мирошниченко** и **Бориса Кустова**, **Бориса Урицкого** и **Льва Ефимова**, **Владислава Тарика** и **Анатолия Балуева** уже заставили говорить о школе уральских документалистов. Так что если и есть в стране нестоличный город, морально готовый принять подобный «центральный» по сути и по рангу фестиваль, то это именно Свердловск.

Небывалый общественный успех этого фестиваля является не только феноменом искусства кино. Он отражает и всплеск гражданской активности, он фиксирует и финальную стадию перестройки, уходящей из-под партийного контроля.

Несмотря на отсутствие рекламы, конкурсные показы в кинотеатре «Салют» собирают полные залы, и сутками бурлит жизнь в Доме кинематографистов, где обосновался ПРОКК. В конкурсе участвует более 80 фильмов, среди которых значится немало проходных телевизионных работ, но лицо фестиваля определяют не они. *Театральная площадь* **Григора Арутюняна** (спец. приз жюри) рассказывает о событиях в Ереване и Степанакерте. **Кустов** показывает *Лешего. Исповедь пожилого человека* (спец. приз жюри) – за выход этой картины на экран более года бились СК и Свердловская киностудия, преодолевая сопротивление партийных властей. Под нажимом гостей и участников фестиваля Свердловский обком КПСС разрешает внеконкурсный показ *Тайного голосования* того же **Кустова** (в фильме сопоставляются демократические и коммунистические собрания и наглядно демонстрируются обкомовские подтасовки при выборе делегатов на XIX партконференцию). **Сергей Лукьянчиков** привозит *Боль* – этот фильм о расплате за Афганистан вызвал в Белоруссии неудовольствие не только военных и республиканских начальников, но и коллег-кинематографистов, проявивших невосприимчивость к индивидуальному авторскому «наречию». Другой опальный фильм *Театр времен перестройки и гласности* **Аркадия Рудермана** (спец. приз оргкомитета) тайно перегнали на видеокассету и доставили в Свердловск. **Иосиф Пастернак** участвует в конкурсе с *Черным квадратом* – киноэкскурсом в мир советского авангарда 1950-х – 1960-х гг. (первый приз в конкурсе полнометражных картин). В этом злободневном контексте особняком стоит *Мария* **Александра Сокурова**, получающая высокую оценку зрителей (второе место после *Маршала Рокоссовского* **Бориса Головни**) и жюри критиков, присуждающего ей свой приз. Главный приз жюри достается *Высшему суду* **Герца Франка** – несмотря на то что у картины оказывается немало противников, считающих, что ее автор, снимая осужденного на казнь, нарушил границы этически допустимого. В целом фестивальная программа, по замечанию одного из западных корреспондентов, производит впечатление отчаянной попытки использовать случай, который в дальнейшем может и не представиться, и выговориться до конца.

Борис Кустов, призер первого фестиваля неигрового кино в Свердловске

Фестиваль замышлялся как кочующе-передвижной. Но в 1989 г. он не состоится – власти и Иркутска, и Владикавказа от него откажутся. Второй Всесоюзный пройдет (не в пример тише, чем его предшественник) в Воронеже в 1990 г. А год спустя вновь нагрянет в полуголодный, с очередями и карточками, Свердловск. С тех пор фестиваль обоснуется здесь стационарно, обретя название «Россия» и закрепив за городом статус столицы документального кино. Правда, лишних билетиков на подходах к залам больше никто спрашивать не будет.

октябрь, 16

58

В СССР открывается фестиваль фильмов Уолта Диснея

Уолт Дисней в СССР

Фестиваль официально «открывает» – с запозданием на полвека – искусство **Уолта Диснея** не только для последнего поколения советских детей, но и для предшествующих, уже повзрослевших поколений, которые, в отличие от американцев, не выросли на классических диснеевских фильмах. В Москве, Ленинграде и Таллине показывают *Белоснежку и 7 гномов*, *Бэмби*, *101 далматинца* и др. В кинотеатры выстраиваются длинные очереди.

Эти фильмы появлялись в фестивальных программах (впервые – на ММКФ-35, где были удостоены премии) и на специальных просмотрах, но миновали прокат: покупка лицензии казалась властям неоправданно дорогим удовольствием. Однако кинематографистам **Дисней**, хоть и фрагментарно, был доступен. Различными путями попадала в их руки и специальная литература о знаменитой целлулоидной технике, которая совершила переворот в мультипликационном кино: пластика персонажа сделалась мягкой, «макаронной», а мимика задала иной уровень «актерской» игры.

Начиная с 1940-х гг. технология и эстетика **Диснея** осваивались советскими мультипликаторами, в чьих рядах возникла партия убежденных диснеевцев. Большинство копий получались заметно бледнее оригинала, но со временем появились мультфильмы, технически не менее изощренные, чем американские подлинники: например, *Шайбу-шайбу!* (1966)

самого стойкого диснеевца **Бориса Дежкина**. В 1950-е гг. эта эстетика не просто расширила свои владения, а узурпировала экран, — и неудивительно, что возник «антидиснеевский» импульс. Для мультипликаторов-шестидесятников консервативная технология стала «тесной», обнаружив собственные изъяны: однообразие линейной структуры рисунка вдоль вытянутой линии, отсутствие штриха, локальный цвет. Мир вывихнул сустав, ломаная линия вытеснила округлую, а кисть победила перо, в том числе и в советской анимации, которая все охотнее апеллировала к экспериментам 1920-х – 1930-х гг. На смену лозунгу «Мультипликация — это Дисней» пришел прямо противоположный: «Дисней — это не мультипликация». В СССР противостояние «диснеевщине» приобрело, как водится, особый масштаб и уродливые формы, поскольку шло под знаменем борьбы с низкопоклонством перед Западом. Впоследствии «макаронная» техника отчасти вернула утраченное влияние, но не монопольную власть над умами и сердцами; современная мультипликация, соблазненная компьютером, в принципе свободна от какого-либо технического главенства и тем более диктата.

Фантазия

В США диснеевскую студию со временем прибрало к рукам телевидение, и на рубеже веков принято будет считать, что **Дисней** 2000-х гг. — уже «не тот», что новые фильмы поверхностны. А все же и они будут любимы публикой, которая начиная с конца 1980-х гг. получит «от Диснея» обязательный полнометражный подарок на каждое Рождество: *Русалочка*, *Король Лев*, *Красавица и Чудовище*, *Покахонтас*. Впоследствии этими подарками и наши зрители не будут обделены, но в 1988 г. визит «диснеевской» делегации во главе с президентом компании **Майклом Эйснером** и вице-президентом **Роем Диснеем** не прокладывает в СССР дорожку для классических американских мультфильмов. По воспоминаниям **Федора Хитрука**, племянник **Диснея**, прогуливаясь с советским мультипликатором по Старому Арбату, вдруг останавливается как вкопанный перед уличным фотографом, возле которого красуется гигантский «нелицензионный» Микки Маус, и произносит: «Нет, с вами дела мы иметь не будем!».

Нина ЦЫРКУН, Дмитрий САВЕЛЬЕВ

октябрь

59

Умерла Валентина Кибардина*

Валентина Кибардина, ученица **Юрия Юрьева** и актриса ленинградского БДТ, в истории советского кино осталась как большевичка Наташа из знаменитой трилогии о Максиме **Григория Козинцева** и **Леонида Трауберга**. Подруга и соратница главного героя фильма, веселого, простоватого и смекалистого Максима, под куплеты незатейливой песенки про то, что «крутится вертится шар голубой» побеждающего врагов революции, Наташа **Кибардиной** по роду своей конспиративно-подпольной деятельности искусно превращалась то в строгую учительницу, то в светскую даму с визиткой князя Святополк-Мирского в сумочке. Как Василиса Премудрая, она обводила вокруг пальца ненавистных врагов революции, и помогала Максиму-Иванушке пройти путь от простого рабочего до сознательного революционного деятеля.

Валентина Кибардина

После *Юности Максима*, всячески обласканной «наверху» и имевшей огромный зрительский успех, последовали *Возвращение Максима* и *Выборгская сторона*. Но актрисе и ее Наташе перевоплощаться здесь было уже не в кого: юность кончилась вместе с героическим периодом первой русской революции, и вчерашняя отважная подпольщица и лицедейка предстала перед зрителем в строгом и постном образе редактора «Правды» и руководителя райсовета. **Кибардину** долго не приглашали в кино. Только спустя десять лет она появилась в эпизодической роли в фильме *Первоклассница* **Ильи Фрэза**. Впоследствии снималась в фильмах-спектаклях БДТ, где прослужила тридцать лет. Последнюю роль в кино сыграла в 1966 г. В этом же году ушла из театра и из профессии.

Яков БУТОВСКИЙ

октябрь

60

Шоу-премьера фильма Юрия Мамина «Фонтан»* проходит с успехом

Помимо шоу-премьеры, организованной ВО «Информкино», показы картины сопровождаются различными развлекательными акциями (например, «Ночь смеха» в московском кинотеатре «Зенит»). Правда, зрителям в зале уже не так весело, как это было на *Празднике Нептуна*: одно дело — смеясь расставаться со своим прошлым; другое — видеть на экране страшноватую метафору своего дня сегодняшнего.

Путеводитель по раннеперестроечной жизни, *Фонтан* изобилует приметами этой жизни, которые размещены в пространстве фильма остроумно, компактно и удобно — каждая

в нужный момент оказывается под рукой. Скажем, сотрудник жилконторы советует композитору Шестопалову, любителю попрыгать с крыши во всеоружии самодельных крыльев: «Идите на площадь, к обкому партии. Прыгайте там, это сейчас модно». И его реплика ставит очередную галочку около графы «политика». Или вот алкаши прыскают в пиво дихлофос и охотятся за корвалолом, который по два флакона в руки: это уже антиалкогольная кампания, т. е. шутки по социально-экономической части.

Бытовые сочленения доминируют в конструкции фильма, чья сюжетная канва – постепенное разрушение и умирание отдельно взятого дома: сначала образуется трещина в несущей стене, потом проваливается крыша, отключается горячая вода и электричество. Разнообразные неурядицы, предоставляя авторам повод для упражнений в остроумии, множатся и затем прессуются в кирпич насущного вопроса: нужно ли героически держать на своих плечах прогнившую постройку (читай: систему), или лучше, чтобы она поскорее рухнула и позволила расчистить место под новое здание?

Сваленные на чердаке кумачовые транспаранты «Экономика должна быть экономной» и «Слава советскому народу – строителю коммунизма» оказываются никудышными подпорками и в конце концов ломаются под тяжестью крыши. Хозяйственная проблематика будто бы приобретает метафорический вес: речь-то идет о развале советского общего дома. Но метафоричность эта – одноэтажная, экзистенциальный ужас социалистического общежития не надстраивается над ней прочным вторым этажом, а витает в туманной атмосфере *Фонтана*, так и не конденсируясь, не становясь осязаемым. А тяжелый бред быта – что ж, он окажется наиболее легко устранимым изо всех советских зол.

Фонтан

Лидия МАСЛОВА

октябрь 61

Фильм «Дни затмения»* Александра Сокурова вызывает недоумение, раздражение и даже гнев прогрессивной критики. Крах империи, переведенный режиссером в метафизическую плоскость, в 1988 г. еще никем не осознан — ни в объективной реальности, ни в реальности кинематографической

Дни затмения, появляющиеся на экране через год после многострадального *Скорбного бесчувствия*, – мощная, глубокая и пластически совершенная картина зрелого **Александра Сокурова**. Поставленная по мотивам повести братьев **Стругацких** «За миллиард лет до конца света», она оказывается весьма далекой от литературного первоисточника: вся научно-фантастическая мишура вынесена за скобки. Происходящее абсолютно реально, но и ирреально одновременно. Особый метафизический подтекст ощущается в каждом кадре: ткань фильма настолько многослойна, что однозначные трактовки скользят по поверхности, не проникая в ее сущность. С первого кадра мы спускаемся на Землю из другого мира – ошеломляющая космическая панорама, с медленно разворачивающейся музыкой **Юрия Ханина**, захватывает мгновенно. Земля – это почти библейская выжженная солнцем пустыня, скалы и барханы. Затерянный в песках городок на востоке то ли умирающей, то ли умершей уже Империи – убогие, обшарпанные глинобитные домики, деревянные хибары... Жизнь на границе мира, на краю ойкумены... Из космоса мы попадаем в сумасшедший дом, и камера медленно фиксирует уродливо-выразительные лица его обитателей, подолгу останавливаясь на каждом. Они чудовищны, ненормальны, безумны; их жизнь сведена к элементарным физиологическим потребностям, но с течением фильма становится ясно, что они-то и есть «правильные», естественные люди. При этом различие между дебильными и «нормальными» аборигенами в этом городке не очень велико – все они составляют единое целое. Здесь любому человеку раз и навсегда очерчен невидимый круг, то совсем узкий, то более широкий: эти лишенные рассудка создания и помыслить не могут, чтобы выйти за его пределы.

Но на этой выжженной, пограничной земле существуют и другие люди – инопланетные существа, заброшенные неведомой волей на край мироздания (социально эта сила вполне конкретна – закатный социализм с речами **Брежнева** и всеми сопутствующими аксессуарами делает ткань фильма абсолютно подлинной). В фильме их трое – врач Малянов, инженер Снеговой и геолог Вечеровский. Через их образы проступает метафизический замысел фильма: люди давным-давно изгнаны из Рая, их судьба предопределена и круг очерчен, но темные силы продолжают искушать избранников истинным знанием. Удав, регулярно заползающий в дом Малянова, принадлежит его соседу – то ли мелкому бесу, то ли пародийному Мефистофелю: «это тот самый, что соблазнил Еву», – говорит Малянов. Но Евы в фильме просто нет, с тех пор прошли миллионы лет (и варан с именем Иосиф, столь же древний, каждый день заползает к Малянову, охраняет и искушает его) – действие происходит перед концом света. Самое опасное, по-прежнему, – преступить границу и вкусить плод с Древа Познания. Главные герои фильма – в отличие от аборигенов, живущих то ли в Раю, то ли в Аду неведения, – вольно или невольно преступают ее, совершают трансгрессию и могут понести страшное наказание, не соизмеримое

Дни затмения

с их проступком. Инженер Снеговой, работающий где-то на таинственном «спецобъекте», предстает перед нами уже на грани безумия: «Ничего не понимаю, не понимаю», — говорит он в церкви. Следующим его шагом становится самоубийство: он наткнулся на нечто чудовищное, страшное, неведомое, что охраняет пределы этого мира. Он открыл это в себе — и погиб (что, кстати говоря, напоминает самоубийство Дикобраза в *Сталкере*).
Эта тема проходит прямо или косвенно через весь фильм: даже совершенному человеку навсегда закрыты границы другого мира, любая попытка их преступить карается. В этом мире все значимо, но знаков никто не различает, ибо люди не живут всерьез. Случайный эпизод: Малянов вмешивается в ленивую потасовку двух местных подростков, пытается их разнять — делает то, чего не нужно делать, — в результате побивают его. Дезертир Губарь врывается в дом врача Малянова, занимающегося медицинскими исследованиями и, следовательно, тоже переходящего границу дозволенного знания. Они оба нарушители, но их нарушения происходят в разных плоскостях. «Писатель, пишешь?.. Так не пиши, понял?!» — кричит Губарь Малянову. Этот мотив звучит везде и во всем — от начала и до конца фильма, скрыто или явно: не пиши, не твори, не исследуй, не познавай, не «преступай очерченный круг», не искушай Творца и те силы, что охраняют границы сущего. Обычные люди, имеющие нравственные ограничения, живут иначе и даже реже болеют (что с удивлением обнаруживает в своем исследовании Малянов), «нарушители границ» гибнут, как гибнет убегающий наверх, в горы, дезертир Губарь. Одна из ключевых сцен происходит в морге, где «оживший» труп Снегового шепчет Малянову: «Перейдя черту, вы не представляете, каких сторожей разбудили, какие страшные силы вызвали...». Мальчик-ангел, внезапно посещающий Малянова, в сущности, предупреждает его о том же самом перед тем, как вернуться назад, в горний мир. То, о чем идет речь в фильме, в мировых религиях называется апофатическим (отрицательным) богословием, согласно которому все высшее непостижимо, невыразимо, неизреченно, непередаваемо, оно превосходит все возможные человеческие определения. Человек через относительное знание приходит к полному незнанию, которое одновременно есть абсолютное молчание и последний предел... Друг Малянова Вечеровский уплывает в море из мира, обреченного на исчезновение. Малянова на вершине горы посещает откровение — странная, почти мистическая улыбка пробегает по его лицу, и город-макет исчезает: все это был лишь сон, наваждение — остается мертвая пустыня, скалы, барханы и выжженная солнцем земля.
Фильм **Сокурова** появляется в тот момент, когда предельно политизированное общество поглощено разоблачением сталинизма и врагов перестройки: предчувствие крушения империи и его последствий, пронизывающее фильм, но переведенное в метафизический план, не воспринимается ни критикой, ни зрителями.

Павел КУЗНЕЦОВ

ноябрь, 1

62

У аниматоров появилась первая собственная независимая студия. «Пилот» на старте

Несколько лет режиссеры **Александр Татарский** и **Игорь Ковалев** безуспешно искали возможность для самоопределения под чьей-либо формальной «крышей». Таковую возможность им неожиданно предоставляет глава ВПТО «Видеофильм» **Олег Уралов**: он мечтает о собственной видеоимперии, и мультстудия идеально вписывается в этот гиперпроект (впоследствии так и не реализованный). «Пилоту» под началом **Татарского** и **Ковалева** (позже к руководству подключится **Анатолий Прохоров**, а **Ковалев**, напротив, отойдет от дел, эмигрировав в США) предоставлено не отреставрированное здание церкви Трех Святителей на Кулишках. После выхода закона «О кооперации» студия преобразовывается в кооператив и приобретает юридическую самостоятельность, сохранив с «Видеофильмом» договорные отношения: в обмен на техническое обеспечение «Пилот» обязуется выполнять заказы бывшего патрона.
Существенное отличие этой студии от других, народившихся вскоре после раскола «Союзмультфильма», заключается в том, что «Пилот» начинает во всех смыслах с чистого листа: ни один из сотрудников, пришедших к **Татарскому** и **Ковалеву**, не имеет «союзмультфильмовского» прошлого, и эта установка для идеологов «Пилота» принципиальна. Свое преимущество «Пилот» докажет не только завоеванным по праву высоким реноме, но и способностью снизить затраты на производство фильма вдвое. Большинство «пилотовцев» (**Андрей Свислоцкий**, **Евгений Делюсин**, **Дмитрий Наумов**, **Константин Бронзит**, **Алексей Алексеев**, **Валентин Телегин**, **Сергей Шрамковский** и др.) вышли из школы, которую **Татарский** основал еще во время работы на Центральном телевидении. Именно там они с **Ковалевым** на свой лад обучали пришедших к ним студентов ремеслу под неодобрительными косыми взглядами телевизионного начальства.

Александр Татарский

Первой продукцией «Пилота» становится альманах *Лифт-1*, который сделали дебютанты. Дальнейшая фильмография студии включит десятки работ. Не только авторских, успешно курсирующих по фестивалям (*Корова*, реж. **А. Петров**, 1989; *Гагарин*, реж. **А. Харитиди**, 1994; *Пумпс*, реж. **М. Алдашин**, 1990; *Андрей Свислоцкий*, реж. **И. Ковалев**, 1991, и др.), но и заказных: от копродуктивных сериалов до рекламных роликов. Еще один принцип идеологов «Пилота» – не гнушаться никакой работы – становится во многом залогом того, что студия сумеет выжить. В отличие от многих других амбициозных мультпроектов, которые будут затеваться и лопаться в течение последующих двенадцати лет. Хотя за эти годы «Пилот» будет переживать разные времена, и «кривая» его благополучия, поначалу резко взлетающая вверх, впоследствии не раз упадет в «черные дыры» финансовой недостаточности и полугодовых простоев.

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

ноябрь

63

«Защитник Седов»* дебютанта Евгения Цымбала получает Спец. приз жюри и Премию FIPRESCI на МКФ в Мангейме. Фильм станет призером многочисленных фестивалей и удостоится награды Британской академии кино и телевидения как лучший короткометражный фильм года

До *Защитника Седова* на счету актера **Владимира Ильина** набралось около трех десятков фильмов. Но знаменитым **Ильина** сделает роль Седова. Можно сказать, всемирно знаменитым, хотя эта всемирная слава, увы, ничем не подкрепится. Россия с ее проблемами сперва всем просто надоест, а потом сделается неинтересной. Костер любви горит слишком жарко, быстро прогорит и зола остынет. Но фигура защитника Седова сделается знаковой. (Случай тем более уникальный, что короткометражное кино, как правило, остается достоянием узкого круга профессионалов, знатоков и гостей кинофестивалей.)

В фильме рассказывается история о том, как к адвокату Седову обращаются с просьбой взяться за дела недавно и (как считают просительницы) невинно осужденных людей. Он поначалу отнекивается, а затем берется все же за профессиональное свое дело и добивается успеха, после чего (о чудо!) справедливость торжествует и приговор отменяется. В последних кадрах фильма защитник Седов, слушая речь главного законника (и по совместительству главного палача) страны Вышинского, понимает, что благодаря его бурной деятельности на месте трех сфальсифицированных приговоров оказалась сотня. Как в сказке про драконовы головы.

Получается, что Седов – интеллигент, который не ведает, что творит. Думает, что творит добро. Думает, что от него что-то зависит. На самом деле, в лучшем случае, он всего лишь марионетка, которая кривляется на помосте, отвлекает внимание от того, что происходит за кулисами. В худшем случае – провокатор, который развязывает руки сильным мира сего. В любом случае – невольно подхватывающий чужую игру статист.

Парадокс Седова заключается в том, что он действительно не совершил ни одного недостойного шага, но из-за его благих намерений и благородных усилий вместо нескольких человек пострадают многие. Реабилитированный к началу перестройки классический «экстерьер» **Ильина** – «уютная» фигура, округлый жест, мягкий голос и лысоватость – удостоверяет его генетическую порядочность. Но в бездарной стране даже светлые подвиги – это только ступени к очередной пропасти. Незабываемый финал фильма **Цымбала** – растерянно, подавленно (раздавленно!) озирающийся Седов в зале, где бурные аплодисменты переходят в овацию суровому приговору. И нельзя, невозможно не начать хлопать в унисон со всеми – одна из эмблем XX в. И вот ведь что забавно: эти аплодисменты автоматически подхватываются зрителями в кинозале, заставляя каждого почувствовать себя седовым.

Защитник Седов

Нина ЦЫРКУН

ноябрь, 10

64

После восьмилетнего перерыва Анджей Вайда приезжает в Москву на ретроспективный показ своих фильмов

По инициативе СК СССР проходит московская ретроспектива **Анджея Вайды**. В ее программе 18 картин – от самых ранних до *Хроники любовных происшествий*. Впервые в СССР показывают *Человека из мрамора*, *Дантона* и *Человека из железа* (вскоре они выйдут в советском прокате). **Вайда** встречается с членами дискуссионного клуба СК «Свободное слово», со зрителями, деятелями культуры и журналистами; посещает редакцию журнала «Искусство кино», где принимает извинения главного редактора **Константина Щербакова** за опубликованную в журнале в начале 1980-х гг. статью[1].

Классик мирового кино, бывший в СССР персоной нон грата с начала 1980-х гг., встречает полные залы благодарных зрителей[2].

Не только его фильмы, но и сам **Вайда** оказался одним из самых ярких мифов для советского синефила. На этот миф работал сам образ Польши, в советском сознании заместивший образ вожделенной «заграницы»; в зачитываемых до дыр польских журналах часто встречалось лицо **Збигнева Цыбульского** — дымчатые очки, поднятый воротник, раздуваемые ветром волосы... Его лучшие роли в кино варьировали темы той «вайдовской», главной и легендарной картины. Казалось, что на каждом снимке **Цыбульского** — парень из *Пепла и алмаза*, и перед глазами словно раскручивалась бесконечная фотограмма вариантов его судьбы.

Смотреть фильмы **Вайды** было хорошим тоном; его «визитной карточкой» для советской интеллигенции стала далеко не самая лучшая картина режиссера *Все на продажу*, появившаяся после трагической гибели **Цыбульского**. На успех фильма в СССР повлиял эстетизированный показ киносреды, ведущей себя с артистическим шармом и полубогемной раскованностью — и при том озабоченной исключительно надбытовыми проблемами.

Но главное — **Вайда**, самый польский режиссер, оказался для СССР самым русским. В чувстве эпического, присущем *Пеплу* или *Земле обетованной*, зритель не мог не ощущать «толстовского» начала, а в *Пепле и алмазе* — мотивов «Преступления и наказания» и «Бесов». С середины 1950-х гг. худо-бедно восемь картин **Вайды** были в прокате. Другие же (скажем, *Березняк*) с аншлагами шли в кинотеатрах Госфильмофонда, на Московском кинофестивале, неделях польского кино. 50-летие режиссера отмечали торжественно и шумно. В Ленинграде в очередях за билетами ажиотаж вокруг ретроспективы подогревался слухами о том, что «отцы города» не разрешили для открытого показа ряд фильмов.[3]

Именно в эти дни и создавался *Человек из мрамора*, демонстрация которого пустила бы под откос чествования мастера из «братского лагеря». Как последнее его достижение тогда была показана только что премированная на Московском фестивале *Земля обетованная* — «антикапиталистический» пафос фильма (естественный для художника-романтика) был такой находкой для советских идеологов, что зрителям был преподнесен подарок: «промежуточная» версия между авторским и прокатным вариантами фильма, еще сохранившая элементы «эротики»[4].

У наших зрителей складывалось впечатление основательного знакомства с **Вайдой**, тем более что сам он часто приезжал в СССР. В театре «Современник» **Вайда** поставил антивоенную американскую пьесу с участием **Валентина Гафта** и **Олега Табакова**, а в дни раскаленной политической ситуации в Польше — по недосмотру или капризу идеологических ведомств — в Москву в рамках «культурного обмена» привезли спектакль **Вайды** «Смерть Дантона», в котором лишь младенец не видел острого подтекста.

На популярность режиссера работало и то, что из обилия его фильмов у нас старались приобретать все же лучшие, оставляя критикам судить о том, отчего странно холодны у него, скажем, *Летна* или *Самсон*. Фильм о подпольщиках-антифашистах *Поколение* был воспринят как вариант *Молодой гвардии*. О награждении *Канала* на Каннском фестивале у нас поначалу писали как о победе «социалистического искусства». Однако в широком прокате фильма почти не было.[5] История поочередной гибели в стоках канализации бойцов Варшавского восстания вызывала оторопь у людей, привыкших к тому, что подвигу на экране надлежало выглядеть красиво (и мало что знавших о самом восстании), — массовый зритель счел фильм тяжелым и попросту не хотел его смотреть.

После выхода *Канала* появились статьи с реестром его идейных прегрешений. Их тональность была необычно жесткой для фильма из «братской страны», но советские танки вошли в Будапешт, и приказано было развернуть борьбу с ревизионизмом. Одним из аргументов в этой борьбе был целый сборник статей о прегрешениях социалистических кинематографий, перлом которого стала статья **Ростислава Юренева** о киноискусстве Польши. Особое место занимала в статье фигура **Вайды**: политический приговор фильму *Пепел и алмаз* надолго блокировал его выход на советские экраны. Наш зритель увидел фильм уже в иную эпоху, в год падения **Хрущева**. Чтобы обосновать появление на советских экранах молодого подпольщика, борющегося с «народной властью» так же, как раньше с фашизмом, и при том не повредить прокатной судьбе картины, либералы писали о том, что трагедия героя заключается якобы в его «безвольности».[6] Однако просвещенному зрителю было очевидно, что на экране представал убежденный идейный борец с коммунизмом. Разумеется, **Вайда** осуждал террориста — но не с политических, а с общечеловеческих позиций.

Впрочем, к середине 1960-х гг. советское общество вполне готово было «понять» и даже «простить» идейного противника. «Преждевременные» истины фильма лежали в иной плоскости. День Победы, обычно изображаемый у нас как светлый праздник, представал здесь едва ли не в виде свинской гулянки, участники которой постепенно перемещаются в загаженный общественный туалет. Рождался образ торжества распоясавшихся мародеров — бойцы против нацизма вновь загнаны в подполье, а мелкие хищники грызутся из-за министерских портфелей.

Анджей Вайда

Пепел

Пепел и алмаз

Земля обетованная

Все на продажу

Анджей Вайда в СССР

В дни жарких событий, связанных с деятельностью профсоюза «Солидарность», на страницах журнала «ИК» появилась статья «Анджей Вайда: что дальше?», в которой выражалась тревога, что режиссер принял сторону «контрреволюции». Статья наделала немало шума: таких выволочек большим мастерам не учиняли, кажется, со времен кампании против **Александра Солженицына**. Вскоре **Вайду** запретили упоминать даже там, где без этого было не обойтись. Но запрещалась именно крамольная фамилия, что рождало порой замысловатую словесную эквилибристику. Анекдотичным примером стала книга «Лесковское ожерелье», где **Лев Аннинский** подробнейшим образом разбирает фильм **Вайды** *Сибирская леди Макбет*, ни разу не упоминая ни имени режиссера, ни даже названия картины.

Прорывом стало издание «Кинословаря» в 1986 г., в котором, пусть и с ритуальными осуждающими формулами, содержались сведения о многих неугодных режиму художниках, в том числе и о **Вайде**. Однако это издание принадлежало уже «переломному» времени.

В 1988 г. **Вайду** встречают так, как и подобает встречать «живого классика», с многочисленными приемами и пресс-конференциями. На одной из них **Вайда** высказывается по поводу соцреализма в советском кино: «Работающий в жанре соцреализма слеп на один глаз. Соцреализм был удовлетворением потребностей власти, которой перед смертью хотелось бы стать свидетелем победы собственной идеи. Отсюда и проистекают все беды советской кинематографии. Если бы советское кино развивалось естественным путем, то, думаю, «Окраина» Барнета определила бы эпоху больше, чем фильмы Эйзенштейна». **Вайда** признается, что его давно волнует рассказ **Льва Толстого** «За что?», и он с удовольствием взялся бы за совместную его экранизацию, но этой идее не суждено будет реализоваться.[7]

Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] Анджей Вайда: что дальше?//ИК. 1981. № 10.

[2] По свидетельству **Алексея Германа**, представлявшего **Анджея Вайду** на одном из премьерных показов, режиссер не смог сдержать слез, увидев зрителей, заполнивших даже проходы в огромном зале кинотеатра.

[3] Так, в *Свадьбе* усмотрели некий вызов «старшему брату», хоть действие фильма было метафизическим и вообще происходило при царизме.

[4] В советском прокатном варианте эротики не было вообще.

[5] **Мирон Черненко** вспоминает, что на Украине фильм запрещали местные обкомы, и его друзья ездили из Харькова в Полтаву «ловить» на экранах знаменитую картину. В Москве фильм разрешили, а до Ленинграда, по словам критика, он так и не дошел.

[6] Для легализации картины в СССР много сделал **Владимир Баскаков**. Чтобы убедить коллег купить картину, **Баскаков** не раз напоминал о метаниях героя «Тихого Дона» Григория Мелехова.

[7] **Анджей Вайда** давно намеревался экранизировать этот рассказ, и для него даже писал сценарий **Валентин Ежов**. Однако фильм по рассказу «За что?» (по сценарию **Павла Финна**) поставит в 1996 г. **Ежи Кавалерович**.

ноябрь, 15

65

V Пленум правления СК СССР обсуждает проблемы кинематографий братских советских республик. Для пущего единения и всеобщего процветания кинематографисты решают для начала разъединиться — с тем, чтобы создать новый Союз, но уже на федеративной основе

Ко времени проведения Пленума по национальным вопросам отношения между республиками и центром уже минуют период напряженного противостояния (Тбилиси, Душанбе, Вильнюс, Баку, Рига) и переходят в стадию вооруженных конфликтов, вспыхивающих один за другим. Занимая после Пятого съезда активную политическую позицию, СК СССР выступает с заявлениями протеста против произвола властей, инициирует депутатские запросы, высылает собственные комиссии на места событий, организует их съемки. Однако к V Пленуму сам СК все еще сохраняет архаичную организационную структуру: внутри общего всесоюзного СК существуют союзы кинематографистов всех национальных республик, кроме России[1].

До 1988 г. республиканские союзы экономически всецело зависели от центра, у которого приходилось испрашивать разрешения буквально на все, вплоть до покупки канцелярских принадлежностей, не говоря уже о расходах на командировки, о штатном расписании или заграничных поездках[2].

В советские времена республиканские студии существовали в системе многоступенчатого административного контроля – они подчинялись кинокомитетам и парткомам союзных республик, которые, в свою очередь, находились в подчинении Госкино СССР

и ЦК КПСС. Таким образом, республиканские студии имели на одну вышестоящую бюрократическую инстанцию больше, чем российские. Эта организационная вертикаль выстраивала перед фильмами тройной кордон цензуры – студийной, республиканской и союзной. Причем национальные кинокомитеты и парторганы старались уничтожать крамолу на месте, дабы не дразнить центральную власть.

Но чем сильнее было официозное давление, тем упорнее кино пользовалось эзоповым языком и особой эстетикой, официально именуемой «национальной самобытностью» и «изображением особенностей национального характера». Рижская документалистика и эстонская мультипликация, украинское «поэтическое» кино и грузинская школа пользовались неизменным признанием синефилов и либеральной критики; фильмы киргиза **Толомуша Океева** и узбека **Эльера Ишмухамедова**, туркмена **Ходжакули Нарлиева** и армянина **Генриха Маляна** становились призерами международных кинофестивалей и фаворитами киноведческих изданий. И все же узок был круг знатоков и специалистов, способных по достоинству оценить бесспорные достижения национальных кинематографий, у широкого зрителя они, как правило, не пользовались популярностью. Помимо прочего, за исключением Грузии, в которой кинематограф всегда был на подъеме и где общий его уровень был неизменно высок, в других республиках процветало конвейерное производство однотипных «фильмоединиц» (например, среднеазиатские «истерны» про установление советской власти и борьбу комиссаров в пыльных шлемах с баями). Эти фильмы производились исключительно для галочки в производственных планах, и на их успех у зрителей, разумеется, изначально никто и не рассчитывал. «Приписки» и банальные подлоги в отчетах обычно скрывали прокатную невостребованность большинства фильмов, произведенных на национальных студиях.

Как и во всех других сферах, разрешением этих и других противоречий реформаторам виделась кардинальная смена административного устройства. Накануне V Пленума произошло слияние республиканских кинокомитетов с национальными министерствами культуры. Это нарушило привычный порядок многоступенчатого подчинения, но в то же время поставило местные студии в положение «слуги двух господ», имеющее, как водится, свои преимущества. С одной стороны, республиканские министерства культуры и Госкино оказались в неразрешимом отныне конфликте, с другой – творческие деятели, вчерашние борцы за свободу и равенство, занимая начальственные места, превращались в поборников охранительной системы, не допуская никакой творческой конкуренции.

Представители республиканских СК требуют на V Пленуме покончить с чиновничьим диктатом и предоставить студиям полную самостоятельность, в том числе во внешнеэкономической деятельности. При этом они хотят сохранить государственное финансирование по крайней мере на переходный период, потому что небезосновательно боятся рынка: у каждой из маломощных республиканских студий есть по несколько (чаще всего по одному) действующих классиков, а состояние молодой режиссуры повсеместно можно считать плачевным. Ясно, что при переводе на самофинансирование национальные кинематографии потерпели бы немедленный экономический крах[3]. Однако выпуск хотя бы одного блокбастера в год (при условии сохранения всесоюзного рынка) мог окупить годовые затраты студии[4]. Еще никто не предполагает, что случившийся вскоре распад Союза приведет к гибели едва ли не все развитые кинематографии на постсоветском пространстве.

Пока же кинематографисты страны осознают необходимость держаться вместе, но единственным способом сохранения профессионального сообщества им представляется разъединение СК СССР: республиканские союзы настаивают на юридической и финансовой самостоятельности, российские кинематографисты – на создании СК России и отдельно – Москвы. В сущности, это и будет главным итогом Пленума, решение которого реализуется лишь спустя два года, когда новый, выбранный на VI съезде, секретариат СК с **Давлатом Худоназаровым** во главе реорганизует общесоюзный СК в Конфедерацию Союзов кинематографистов. На правах самостоятельных субъектов, помимо республиканских союзов, в нее войдут СК Москвы и Ленинграда. А в скором будущем Конфедерация и покинувший ее СК России на долгие годы станут непримиримыми врагами. Конфедерация будет создана летом 1990 г., буквально за два месяца до Беловежского соглашения, отчасти предсказав путь, по которому скоро пойдет вся страна.

Виктор МАТИЗЕН, Ирина ПАВЛОВА

примечания

[1] «Структура СК СССР дублировала структуру партийных этажей – точно так же Коммунистические партии были во всех республиках, кроме России. С одной стороны, в этом проявлялись остатки здравого смысла: содержать бюрократический аппарат еще и для России было бы нелепо, учитывая, что центральный аппарат был де факто российским. С другой стороны, это давало повод русофилам говорить об угнетении советской системой в том числе, и даже в большей степени, русской нации – что в известном смысле было правдой. Хотя говорить надо было не только об угнетении, но и о развращении властью». **(Из интервью с Андреем Плаховым)**

[2] «В экономическом плане явно выигрывали те из союзов, где имелись собственные Дома творчества, – СК Грузии, Армении и Латвии, а также СК, при которых существовали отделения Всесоюзного Бюро пропаганды советского кино, имевшие свое прибыльное производство». (Там же)

[3] Если российские киностудии производили до 100 игровых фильмов в год, то украинские и белорусские – по 25, грузинские – до 10, а студии других республик – от 2 до 5. В 1986 г. средняя посещаемость молдавского фильма составляла 3,1 млн. зрителей, грузинского – 2, азербайджанского – 1,9, армянского – 1,5, туркменского и узбекского – 1,3, литовского – 0,4.

[4] *Иди и смотри* «Беларусьфильма» собрал 28,9 млн. зрителей, *Тайны мадам Вонг* «Казахфильма» – 27,8, *Двойной капкан* Рижской киностудии – 42,9, *Капкан для шакалов* «Таджикфильма» – 21,8. В результате средние данные по казахской (12,7), белорусской (14,0) и латвийской (23,1) студиям в 1986 г. превышали средние данные по «Ленфильму» (9,1), «Мосфильму» (8,6) и студии им. Горького (7,2).

ноябрь, 19

66

По ЦТ впервые показывают «Собачье сердце»* Владимира Бортко. Имена Швондера и Шарикова вмиг становятся нарицательными, булгаковские реплики – поговорками, а само произведение, еще вчера доступное и понятное лишь избранным, – достоянием массовой культуры

Фильм *Собачье сердце* **Владимира Бортко**, вышедший в 1988 г., мог бы стать хрестоматийным перестроечным фильмом (только-только напечатанный, «актуальный» **Михаил Булгаков** в основе сценария, да и слишком уж прозрачные аллюзии вызывает заснеженный Петроград, истерзанный разрухой и хамами, промахивающимися мимо унитаза и ворующими галоши). А стал – хорошей картиной, которая переживет и перестройку, и все, что будет потом. Универсал **Бортко** с самого начала отвергает напрашивающийся сам собой социальный пафос – и погружает зрителя в иллюзорный мир фильма-галлюцинации, фильма-привидения, фильма-морока. Человек-собака Шариков в изумительном исполнении **Владимира Толоконникова** появился на свет с помощью научных опытов – но и все остальные персонажи (кроме старорежимных обитателей квартиры профессора Преображенского) тоже кажутся порождением алхимической реторты. Швондер, живодеры-кошкодавы, зеваки, норовящие «на собачку говорящую посмотреть» – все они не совсем люди. Скорее, порождение еще каких-нибудь преображенских и борменталей. Мир в картине изменился не только в том, что галоши теперь нельзя оставить в парадной. Сама природа вещей сдвинулась, изменилась, провалилась в параллельный – но от того ничуть не менее реальный – мир. И от него не закроешься старорежимной сервировкой и отказом от чтения газет. «Мир потух». Блеклая картинка напоминает о выцветших фотографиях из старого альбома, но на самом деле это просто еще не до конца проявленный образ возможного грядущего. Очень похожего на правду.

Под стать изображению и звуковое измерение этого фильма, который надо не только смотреть, но и слушать. И правит бал здесь не только замечательный саундтрек **Владимира Дашкевича**, но и песни **Юлия Кима** – стилизации, встающие в один ряд с повсеместно-народной, а на деле кимовской песней «Губы окаянные» из *Пяти вечеров*. Песни из *Сердца...* – абсолютно настоящие. Они – оттуда, из промозглого и пустынного Питера двадцать ...го года. Под «Чук-чук-чук – ударил пулемет» маршируют красноармейские сапоги, а вечные подпольщики-большевики поют при керосиновой лампе грустную песню про «суровые годы». И главный музыкальный номер фильма, в лучших традициях продуманного рок-н-ролльного альбома припасенный под конец первой серии, будто последняя вещь на первой стороне пластинки – грандиозное «Яблочко», рожденное дворняжьим сознанием Шарикова. Бесшабашные куплеты, с размаху насаженные на балалаечный перезвон, звуковые вибрации, повергающие в обморок демонстративно культурного профессора Преображенского (не привыкшего в оперных ложах к подобному «инородному творчеству»). Они становятся культовыми с первого же показа *Собачьего сердца* по ТВ: «Эх, яблочко, да с голубикою//Подходи, буржуй, глазик выколю!//Глазик выколю, другой останется//Чтоб видал, говно, кому кланяться!». В животном подмигивании Шарикова-**Толоконникова**, в трень-брене невесть откуда раздобытой им балалайки, в диком, но витальном раздрае и впрямь есть «что-то такое, чем взрывают мир». Слушайте музыку революции.

Собачье сердце

Станислав Ф. РОСТОЦКИЙ

ноябрь, 24

67

Умер Лев Рыбак*

Над его редакторским столом в «Искусстве кино» висел в год юбилея революции плакат-календарь «50 лет советского цирка». «В контексте» ироничного **Льва Ароновича** надпись послушно выявляла скрытый, незапланированный издателями смысл. **Лев Рыбак** принадлежал к редкой среди кинокритиков, впоследствии почти исчезнувшей породе: умница, пересмешник, скептик

Лев Рыбак

и – бесконечно добрый человек. В кино он пришел из педагогики, но не менторствовал, как наставник, пусть – бывший, а, подобно ученикам, постигал кинематограф «от основ». Оттого дневал и ночевал на съемочных площадках, в самых дальних экспедициях – у **Юлия Райзмана** на *Твоем современнике*, у **Сергея Герасимова**, когда тот снимал *У озера*. Результатом самоотверженных «дежурств» стал особый критический жанр: репортаж-исследование, не фиксировавший «как все происходило», но вникающий в духовное измерение творчества. Из этих репортажей впоследствии были им сложены две замечательные книжки, многое проясняющие в лаборатории двух крупных мастеров советского кино. Еще он успел написать монографию о **Марке Бернесе**, кумире его поколения, – но вскоре ушел в издательскую деятельность, возглавив соответствующий отдел БПСК. Покровительствовал начинающим, талантливым и часто «неугодным» авторам. Издал много хороших книг, написал – мало, гораздо меньше, чем мог и был должен.

Валентин МИХАЛКОВИЧ

ноябрь, 25

68

В московском кинотеатре «Зарядье» открывается Первый Всесоюзный кинорынок. Прокатчики тоже хотят свободы и реформ, что является полной неожиданностью для кинопроизводителей. «Базовая модель» трещит по швам. Главкинопрокат «по привычке» пытается руководить, но безуспешно

Кинорынок, организованный Главкинопрокатом и Союзинформкино, становится первым и весьма запоздалым шагом на пути реформирования системы кинопроката. Он необходим как воздух прокатчикам, желающим вырваться из тисков советской «разнарядки» и самостоятельно формировать свою репертуарную политику. А также кинопроизводителям, к этому моменту осознавшим заведомую тщетность попыток самим торговать своей продукцией напрямую с кинотеатрами и уже успевшим настрадаться от алчных и ненадежных посредников. Для чиновников же организация кинорынка является веским аргументом для отчета перед вышестоящими инстанциями – на призыв партии и правительства «нужны новые формы, новые формы» Госкино смело может рапортовать: не спим, не ленимся, вводим «новую форму», называется «Всесоюзный кинорынок».

Необходимость Кинорынка, таким образом, осознают все. Загвоздка состоит в том, что принципы и правовую основу его функционирования не представляет себе никто. Повторяется старая история, происходящая в деле реформирования повсеместно: понятно, что и зачем ломать, но непонятно, как и что строить.

Как и все другие представители реформируемых структур, прокатчики прежде всего согласно известным куплетам на роль того, «кто был ничем, тот станет всем», назначают самих себя. Раньше, при централизованном распределении, они ничего не решали, вынуждены были действовать по «разнарядке», покупать себе в убыток и показывать в пустых залах «идеологически важные» и «эстетически значимые» продукты отечественных студий, а затем «закрывать» отчетность выручкой от *Анжелик* и *Танцоров диско*.

Справедливо и логично предсказывая при таком положении неизбежное и скорое банкротство кинофикации всей страны, прокатчики требуют для себя прав и полномочий: 1) приобретать нужные им фильмы, а ненужные не приобретать; 2) производить закупки в нужном для данной киносети (кинотеатра) объеме; 3) торговаться и таким образом корректировать ценообразование.

Производители, познавшие все выгоды и преимущества свободного кинопроизводства, никак не желают осознать, что у прокатчиков есть те же права на самоопределение и свободное плавание. Устанавливая свою цену на копию и навязывая прокатчику «высокое искусство», от которого тот шарахается как черт от ладана, производитель никак не может взять в толк, что социализм никак не мог удержаться в одной отдельно взятой части отрасли – кинопрокате.

Организаторы Кинорынка прикладывают все усилия к тому, чтобы примирить интересы противоборствующих сторон. В их задачу входит разработка новых маркетинговых отношений между кинопроизводством и кинопрокатом. Производитель назначает свою цену. То ли по инерции, то ли от непонимания, как можно работать по-другому, Главкинопрокат, корректируя аппетиты производителя и прибавляя процент предполагаемой прибыли вместе с 40 % налогом, по-прежнему директивно устанавливает цены на копии для покупателя. Стоимость копии различна для разных мест и колеблется от 150 до 5000 руб.

Разделение цен по регионам есть мера вынужденная: организаторы опасаются, что прокатчики не выкупят и половины продаваемых фильмов. В результате хитроумные покупатели договариваются между собой, приобретая одну недорогую копию на три-четыре региона. Им это тем более выгодно, что владельцы копий отныне получают право распоряжаться всей сверхприбылью от проката.

Несмотря на высокие цены, спросом пользуются преимущественно зарубежные жанровые картины, которых, к сожалению прокатчиков, на рынке мало; отечественные же,

даже при низкой стоимости, покупаются без особого энтузиазма[1]. Главкинопрокат не только не получает ожидаемой прибыли от первого кинорынка, но и не возвращает затрат по его организации. Не помогает даже установление «согласительной» цены, когда в придачу к основной покупке присовокупляются фильмы-аутсайдеры (так называемые «пакетные продажи») — такой товар «с нагрузкой» можно купить по более низкой цене.

Опасения Главкинопроката оправдываются: большое количество отечественных фильмов оказывается не востребовано. Через год никому еще не известный **Марк Рудинштейн** проведет в подмосковном Подольске фестиваль «Некупленное кино». Эта благородная акция послужит прообразом фестиваля «Кинотавр», однако помочь прокатной судьбе фильмов, естественно, не сможет.

Кинорынок, по сути, является первым серьезным предупреждением авторам и сторонникам «базовой модели», упустившим из виду, что прокат может затребовать себе той же свободы и такой же полной мерой. Ориентируясь на западную модель кинопроизводства, они не учли, что большинство представителей крупного кинобизнеса параллельно с кинопроизводством активно занимаются укреплением своих позиций на кинорынке, создавая свою сеть кинотеатров, принимая активное участие в формировании юридической базы в деле кинодистрибьюции.

Следом за Первым Всесоюзным кинорынки решено проводить постоянно и повсеместно. Однако, поскольку везде будет предлагаться один и тот же пакет фильмов с небольшими модификациями и один и тот же набор ошибок в организации с незначительными вариантами, Таллинский, Ялтинский, Сочинский, Киевский кинорынки вскоре прикажут долго жить: на них просто перестанут ездить.

Первый Всесоюзный, получив статус Межрегионального центра «Кинорынок», фактически монополизирует торги отечественных прокатчиков с кинопроизводителями.

Любовь АРКУС, Ирина ПАВЛОВА

примечания

[1] Рекордсменами спроса становятся американские фильмы *Роман с камнем* и *Враг мой*, *Френч канкан* (Франция), *Любовь выигрывает* (Индия) и несколько детских кинофильмов из социалистических стран. В отечественном репертуаре лидируют *Трагедия в стиле рок*, *Роковая ошибка*, *Аэлита, не приставай к мужчинам!*, *Работа над ошибками*, *Щенок*, *Коршуны добычей не делятся*. Рассчитывая на популярность публицистики, прокатчики заказали 730 копий фильма *Власть Соловецкая*, сделанного в объединении «Круг». Однако фильм так и не окупит затрат.

ноября 69

В широкий прокат выходит фильм Олега Тепцова «Господин оформитель»*. Критики хвалят картину за блестящую игру с культурными аллюзиями и реминисценциями, а также за стильное воссоздание атмосферы декаданса

Олег Тепцов реабилитирует мистику в советском кино — негласно запрещенную с дореволюционных времен (единственным исключением был, пожалуй, лишь *Вий* **Константина Ершова,** 1967). Сюжетный мотив *Господина оформителя*, формально позаимствованный из рассказа **Александра Грина** «Серый автомобиль», имеет весьма отдаленное отношение к первоисточнику и представляет собой наложение двух архетипов мировой культуры — мифа о Пигмалионе и мифа о Франкенштейне. В 1908 г. господин оформитель, преуспевающий и модный петербургский художник-декоратор, соперничающий, разумеется, с самим Творцом, в одном из актов своего творчества совершает грех. Он запечатлевает агонию умирающей от чахотки девочки, чтобы создать манекен для скупого владельца ювелирного магазина. В 1914 г., когда модный художник оказывается в глубоком кризисе, выясняется, что сотворенный им манекен ожил. Как и подобает Пигмалиону, художник влюбляется в свое творение, что приводит к неизбежной гибели главного героя. Как и доктора Франкенштейна, его ожидает неминуемая расплата за собственную дерзость. Манекены запросто гуляют по петербургским улицам начала века, по их следам с револьвером в руке идут их недальновидные создатели, проснувшийся разум тщетно пытается уничтожить порожденных его сном чудовищ.

Драгоценные качества рассказанной нам истории (столь привлекательные для усталого разума в конце века) — в ее схемах и штампах. Она предлагает варианты вполне типовые, что дает возможность войти в пределы чистой алгебры сюжета. В этом и проявляется дистанция между 1908 и 1988 гг.: как бы то ни было, такого рода зрелище не требует безумного сочувствия к героям — все равно что сожалеть о сокращаемых членах уравнения. Об эпохе, как о человеке, можно судить по ее тайным страхам. Ужасы начала века: семейная тайна, карточный проигрыш, смерть от апоплексического удара, ревнивого браунинга или передозировки морфия. Предел ужаса — когда оживший манекен тронет за плечо, страшным голосом из детских сказок предлагая любовь. А главная героиня, эта девочка, Анна-Мария, даже когда бегает с кукольным видом за бабочками — не более кукла, чем другие женщины.

Господин оформитель

Сладкий, милый ужас начала века, музыка великого поп-механика **Сергея Курехина**, такая же эклектично-блестящая, полувосточная, полузападная, как золотой петербургский модерн. Красивая и мучительно долгая смерть под авто, балетное падение и струйка крови на виске, застывающая в декоративном орнаменте эпохи.
Жуткие вещи, господа, происходят в Петербурге летом 1914 г., которому не миновать завершиться августом. Зрители 1988 г. знают продолжение сюжета. Разработанный до тонкостей в западном кино жанр мистического триллера на русском материале (с реальной русской историей, домысливаемой в перспективе) выглядит забавной и милой игрушкой — никому не страшно, и всем лестно сознавать свою искушенность и образованность.
А потому несмотря на весьма невысокий уровень стилизации (выясняется, что даже первейшие денди нашего кино ни воротничок выпустить, ни манжеты поправить, ни папиросу закурить на манер начала века не могут), картина встречает одобрение зрителей и похвалы критиков. Через пятнадцать лет причины подобной благосклонности понять будет уже весьма затруднительно.

Иван ПЕТРОВ

ноябрь

70

В ленинградском Доме кино первый показ группы кинолюбителей, именующих себя «некрореалистами»*. Публика шокирована, герои вечера подогревают общественное возмущение свистками, хлопками и дружным топотом. Официальное мероприятие оборачивается скандалом в благородном семействе

Время пришло, и короткометражки некрореалистов во главе с **Евгением Юфитом**, а также очень специальная публика из числа фанов этого движения допущены в зал ленинградского Дома кино. Год спустя, 9 октября 1989 г., состоится второй показ, еще более «легальный», чем первый. Потому что наравне с *Лесорубом*, *Мужеством*, *Санитарами-оборотнями*, *Весной* и *Вепрями суицида* в его программу войдут *Рыцари поднебесья*, украшенные гордой маркой «Ленфильма», а не жуткой самопальной эмблемой «Мжалалафильма» с утопленниками, в обнимку выбирающимися из болота.
Впоследствии те первые показы обрастут мифами о толпах страждущих попасть на просмотр, о шокированных и разъяренных зрителях и о милицейских кордонах. Сами некрореалисты, любившие культивировать мифы о себе, будут бесшабашно редактировать реальность. Скажем, умолчат о том, что стражей порядка вызовут лишь для того, чтобы приструнить пьяную «группу поддержки», учинившую безобразие в зале. Что же касается шока, который якобы испытывают непосвященные зрители, припав к живительному источнику с мертвой водой, то его следует интерпретировать не как эстетическое откровение, снизошедшее на неофитов, но как этическое оскорбление, каковое они чувствуют. Искушенные в авторском кинематографе зрители, завсегдатаи Дома кино, преимущественно женского пола, будучи заинтригованными печатными провокациями некрореалистов и аналитическими текстами об их фильмах[1], приходят сюда именно за «новаторством». Но когда на экране начинают прыгать мутные картинки, снятые узкопленочной камерой, поклонницам только что реабилитированного **Андрея Тарковского** и ставшего доступным **Райнера Вернера Фассбиндера** кажется, что эти фильмы попросту скверно и дурно смонтированы, а об актерской игре и говорить нечего. Интеллектуальные дамы чувствуют себя одураченными.[2]
Сюжет восприятия некрореалистических опытов будет складываться по привычной для экспериментального искусства схеме: от возмущенного вопля: «Черт знает что такое!» до задумчивого признания: «В этом что-то есть...».
«Вторая фаза» наступит довольно скоро. Выяснится, что эти дикие, нелепые, невозможные короткометражки обладают свойством не отпускать после просмотра, исподволь производить кропотливую работу в сознании. А через несколько лет наступит время и для признания: **Юфита** удостоят авторской ретроспективы, и интеллигентная публика вытеснит из кинотеатра «Молодежный» тех, кто когда-то приходил на киношный сейшн и, пуская по кругу бутылку водки, балдел на «некрушниках».
Но поначалу гимнастерки, портупеи и галифе персонажей, сладострастно предающихся мазохистским играм, наводят на вполне очевидную мысль: некрореалисты заняты тем, что пародируют советское искусство, сделавшее культ из идеи жертвенного героизма. Позже станет ясно, что подлинная новация **Юфита** заключается совсем в другом. Он впервые в нашем кино — программно пропагандистском, морализаторском или мессианском — сочинил персонажей даже не слитых с природой, но ей принадлежащих: «пузырей земли», не ведающих различий меж благом и злом, грехом и добродетелью. В основе пресловутой «гомосексуальности» некрофильмов лежит понимание женщины не как воплощения природного начала, что подразумевается традиционной культурой, а, напротив, как принадлежности социума, который угрожает счастливой гармонии самодостаточных резвящихся существ. Так и атеизм этого кино родствен не идейным

Весна

Константин Митенев, Александр Аникеенко, Евгений Юфит, Юрий Циркуль, Андрей Мертвый

установкам революционных демократов, а веселому поруганию смерти, азартно запечатленному тем же **Сергеем Эйзенштейном** в *Мексике*. Мир некрореалистов, как точно заметит **Сергей Добротворский**[3], нетерпим к присутствию натурализма, потому что программно условен и балансирует на тонкой грани между эстетикой безобразного и пародией на нее. Оттого в ход идет «страхолюдный» макияж, на небрежных бинтовых повязках проступают разводы томатного сока, а исполнители азартно лупцуют чем ни попадя не братьев по разуму, а тряпичные чучела.
С течением времени, однако, удерживаться на этой грани будет все труднее, да и сама она как предмет интереса утратит актуальность. Некрореализму, изжившему себя, в будущем предстоит исчезнуть или переродиться[4].
Он исчезнет. Останется один **Юфит**, чьей энергетикой сошедшее на нет движение по большому счету и было живо – если не всецело, то очень и очень во многом. Его дальнейший путь будет пролегать в отдалении от былой резервации: публичные просмотры полнометражного дебюта *Папа, умер Дед Мороз* обнаружат несовпадение радостного гогота по-прежнему отвязанных приверженцев раннего **Юфита** и медитативного настроя самого фильма, чья сумеречная поэтичная атмосфера как бы разъедает привычный для некрореалистов черный юмор и стеб, превращая действия героев в цепь магических ритуалов. При этом **Юфит** будет по-прежнему существовать вне границ «системы», хотя и не без очевидных попыток сближения с ней. Первым шагом в ту сторону можно считать упомянутых *Рыцарей поднебесья*: профессиональная камера, качественная пленка, открывшаяся персонажам возможность изъясняться вслух – все это не отменит мятежный дух, но причешет и несколько облагородит варвара. Фактура черно-белого изображения будет источать прежнюю витальность, но отсутствие белых царапин от грязных авторских ногтей внятно заявит о корректировке имиджа. В *Серебряных головах* **Юфит**[5] пойдет еще дальше, поставив под сомнение святая святых некрореализма – сюжетную невнятицу и косноязычие, выстроив крепкую конструкцию. Это можно понимать как стремление проверить собственное детище на жизнестойкость, на силу в коленках. А можно счесть знаком того, что **Юфит** перерастет одежку с ярлыком «некрореализм», в которую когда-то обрядился для вящего эпатажа. Он по-прежнему не правдоискатель, не моралист, не мессия; ему по-прежнему глубоко безразлична социальная жизнь. Он не впишется ни в одну из отечественных традиций – даже в обэриутскую, куда поначалу его пытались пристроить. У него свое место, настолько свое, что в отечественном кинопроцессе его как бы нет. Не то чтобы он не хочет быть привлеченным и участвовать, а просто не способен на это. Как ни понимал герой **Эжена Ионеско** выгоды стать носорогом – не мог в него превратиться.

Олег КОВАЛОВ

примечания

[1] В первую очередь, рядом статей **Сергея Добротворского** в респектабельных изданиях, где обильно цитировались разухабистые высказывания **Евгения Юфита** об увлечении «жировоском», трупной гнилостью и проч.

[2] Иное дело – подлинный эстетический шок, который они к тому времени успели испытать на фильмах **Марко Феррери** или **Пьера Паоло Пазолини**.

[3] Добротворский С. Папа, умер некрореализм//Кино на ощупь. СПб.: Сеанс, 2001.

[4] Как, впрочем, и всем параллельщикам. **Сергей Добротворский** предсказывал лидерам параллельного кино путь **Луиса Бунюэля**, но детям советского кинематографического подземелья, вышедшим на свет, врасти в систему так и не удастся. Исключение составит лишь **Максим Пежемский**: его *Путешествие товарища Чкалова через Северный полюс* (1991) вполне состоится как удачная дурашливая комедия, а бандитская байка *Мама не горюй* (1997) и вовсе станет хитом видеорынка.

[5] В соавторстве с Владимиром Масловым.

декабрь 71

Карен Шахназаров завершает на «Мосфильме» работу над «Городом Зеро»*. По выходу фильма пресса будет старательно обходить стороной очевидные симптомы финала перестроечной эйфории

Город Зеро становится эзоповой анафемой перестройке. **Карен Шахназаров** с улыбкой авгура препарирует сезонную моду на правду истории, гражданский мир львов с обезьянами и соборные пляски ланцелотов с бургомистрами на туше издохшего от старости дракона. Изображенный им бумажный путч в провинциальном Зазеркалье не требует никакой особой расшифровки – настолько все ясно. Писатели-вольнодумцы заставляют плясать рок-н-ролл пенсионеров и военных, называя это большой победой демократии. В приемных офисов печатают на машинках абсолютно голые секретарши. Краеведческий музей зазывает публику на парад восковых фигур

старых и новых героев – лис и зайцев, панков и передовиков, попов и проституток, физкультурниц и наркоманов. Случайному гостю предлагается признать, что его мама и папа – не его мама и папа, а сам он – Махмуд, сын повара Николаева. И съесть на десерт свою кремовую голову. А навек онемевшее рок-диссиденчество дарит лженаследнику портрет **Эрнеста Хэмингуэя** «в память об отце, за сохранение наших идеалов».
В пору отважного обнажения всех и всяческих язв шахназаровская аллегория проходит незамеченной. Старому новому свету просто в голову не может прийти, что такой талантливый и во всех отношениях приятный молодой человек, к тому же сын помощника верховного реформатора, способен покуситься на святое – апрель, капель, ветры перемен, прорабов духа и диктатуру совести. Его снисходительно хвалят за «портрет сталинско-брежневского безвременья» и журят за голую секретаршу. Но чем больше будет проходить времени с пьянящих дней, когда эстрадные юристы брались за руки с параноидальными штангистами и гэбэшными генералами-расстригами, когда с единым подъемом гуляли коммунистические и церковные праздники, а дорогу к храму мостили свежевырытыми трупами, – тем более стыдным будет казаться тот необходимый буферный период и снайперски точной – сатира на него.

Город Зеро

Денис ГОРЕЛОВ

декабрь, 6

72

После показа «Ашик-Кериба»* в Мюнхене, Венеции и Нью-Йорке фильму Сергея Параджанова наконец-то выдают разрешительное удостоверение

Ашик-Кериб, точно так же, как муратовская *Перемена участи*, вызывает некоторое замешательство критиков, чьи рецензии по преимуществу окрашены в извинительно-оправдательные тона. В первом свободном фильме **Сергея Параджанова** – свободном и от цензурной опеки, и от соавторства – царит ожидаемый от мастера пестротканый ориентализм. Однако чаемого фильма-откровения зрители не получают – и считают этот «промежуточный» экзерсис авторской разминкой, полигоном для отработки формальных тонкостей будущего шедевра. Но в то же время, от современников не ускользает странный, непривычный для **Параджанова** отказ от мотива трагического стоицизма. Обращают внимание и на стилистическую «разнузданность» визуального коллажа: антикварные ковры соседствовуют в кадре с детскими пластиковыми автоматами, скульптурные позы дворцовых ритуалов – с гримасами «базарного» лицедейства, с пошлым жаргоном самодеятельной пантомимы.
Параджанов в *Ашик-Керибе* предельно обнажает кичевый принцип кинематографической конструкции. Персональная «инаковость» этого режиссера всегда являлась важным формообразующим фактором его поэтики. Подавляемая «цензурой» фабулы, она в значительной степени определяла визуальный строй его фильмов. Эротика трансформировалась в эстетику, вожделение – в любование (обликом актера-натурщика, многоцветьем узоров, тактильностью фактур, причудливостью форм – заново обретенным, самолично синтезированным раем). Но среди всех параджановских фильмов *Ашик-Кериб* становится наиболее ясным, простодушным и бескомпромиссным выражением этой гедонистической утопии. Хэппи-энд здесь совсем не досадный авторский недосмотр, но сознательный шаг, ритуальный жест перелома судьбы.
В чувственном юноше *Цвета граната* явно доминировали андрогинные черты (роль молодого поэта не случайно была отдана **Софико Чиаурели**). *Легенда о Сурамской крепости* запечатлевала становление мужественности: **Додо Абашидзе** обладал изысканной, но хрупкой, обреченно-жертвенной красотой. В *Ашик-Керибе* непрофессиональный исполнитель **Юрий Мгоян** являет собой торжество зрелой мужественности – этот фильм (о чем еще никто не догадывается) окажется последним, и он завершает круг метаморфоз «сакрального» параджановского героя.

Ашик-Кериб

Сергей АНАШКИН

декабрь

73

Скандал вокруг фильма «Куколка»*. Протестуя против ущемления творческой свободы руководством ТО «Юность», Исаак Фридберг уходит из объединения и завершает работу над «Куколкой» в ТО «Слово»

Скандал сослужит фильму отменную PR-службу задолго до его выхода: неожиданно для всех перестройщик **Ролан Быков** выступил в роли цензора и душителя свобод – пользуясь своим положением худрука объединения «Юность», потребовал от режиссера **Исаака Фридберга** вырезать сцену любви меж учительницей и подростком. Когда фильм выйдет под маркой другого объединения, народ и стар и млад, начитавшись полемики меж автором и худруком, повалит в кинотеатры. «Та самая» сцена окажется сумеречной, неловкой и асексуальной.

Куколка

Сюжет же прост и почти не нарушает конвенциональные законы «спортивного фильма». Закаленное тренировками сердце юной спортсменки, из-за травмы попавшей в обычный класс, не выдерживает любовной нагрузки. К гимнастическим упражнениям в любовном треугольнике она оказывается не готова. Понимает все слишком буквально: соперничество, борьба, победа. И тем останется понятна и будущим поколениям: сплошь и рядом футболисты ломают ноги, слепнут художники, и фанатики однажды лишаются веры.
Остальные герои безнадежно принадлежат своему времени: выздоравливающий от советской дисциплины класс, завуч (уже неизлечим), пугающе добрая и одинокая учительница. В отличие от главной героини, у которой духовный мир успешно ампутирован в детстве, учительница предполагаемым наличием оного все же привлекает к себе внимание.
В 1988 г. пикантность заключается не столько в самом факте наличия эротики, сколько в социально возмутительном поступке. В постперестроечное время нравственность отступит на личный план и станет внутренним делом каждого. Если когда-нибудь она вернется на позиции тоталитаризма, у *Куколки* появятся шансы вновь обрести актуальность.

Андрей КОВАЛЕВ

декабрь 74

На экраны выходит фильм «Слуга»* Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова. На сей раз снайперское «попадание» знаменитого тандема в одну из болевых точек общественного самосознания не вызывает особого восторга у современников

Фильм сценариста **Александра Миндадзе** и режиссера **Вадима Абдрашитова** создан в той переходной для авторов манере, что обозначилась еще в *Параде планет*, — на грани, на сломе и на стыке: социального физиологического очерка и философской притчи. В эпоху публицистики (к каковой, безусловно, еще относится 1988 г.) в чести откровенное высказывание и — «называние вещей своими именами». Притча не ко двору и не к месту — по этой причине скрупулезное воссоздание в фильме реалий советского ада получает одобрение и встречает понимание у мыслящей аудитории; и, напротив того, социально-философское обобщение, которое позволяют себе авторы фильма, оказывается неуместным и как будто устаревшим. А ведь вопрос о степени общественной деградации и личной ответственности каждого человека за этот процесс именно в это время нешутейно звучит как «Кто мы такие?», и пафос здесь пока еще не считается безвкусицей. Да и неутешительный вывод, вынесенный авторами *Слуги* в заглавие фильма, как нельзя более точно соответствует духу времени — с его покаянными и самоуничижительными настроениями...
Актуальная проблематика фильма **Абдрашитова** широко обсуждается в прессе: феномен глубокой психологической зависимости «частного» человека от власти и, наоборот, мистическое обаяние власти, ее искусы и соблазны, перед которыми так трудно устоять; прихотливые, взаимодополняющие отношения «хозяина» и «слуги», интеллигентский комплекс вины перед родной историей, сложно коррелирующий с комплексом раба, которого предлагается «выдавливать из себя по капле».
Герой **Юрия Беляева,** бывший шофер, будущий дирижер, буквально «возит» (читай: на себе, на собственном хребте) «большого начальника» в гениальном исполнении «позднего» **Олега Борисова** — меняющего личины натурального черта, «сбросить» которого герой не в состоянии. Нарочито «совковая» изобразительная и речевая фактура фильма вступает в конфликт с метафорическим сюжетосложением — это сбивает с толку современников и подсказывает им слишком, слишком близлежащие ассоциации. Но на самом деле, тема и смысл фильма являются для общества диагнозом гораздо более неутешительным и болезненным, нежели это самое общество соглашается признать, — особенно когда речь идет не только о прошлом, но и о настоящем. В свое время английский фильм *Слуга* (1963) **Гарри Пинтера** и **Джозефа Лоузи** поведал современникам примерно о тех же нелицеприятных наблюдениях над человеческой природой и типологией социальных отношений. Узнавание (имеющее место и в том, и в другом случае) не вызвало восторга у аудитории, состоящей по преимуществу из прототипов. Социально-психологический гротеск этого восторга и не должен вызывать.

Слуга

Лилия ШИТЕНБУРГ

декабрь, 24 75

В Центральном доме кино впервые проходит церемония вручения профессиональной

«Ники», задуманную как наш аналог «Оскара» (хотя в сравнении с американской наградой число номинаций выглядит урезанным), кинематографисты получают из рук директора ЦДК **Юлия Гусмана**. Вместе с **Виктором Мережко**, председателем правления ЦДК, **Гусману** удается убедить секретариат СК стать учредителем премии — пока безымянной, а позже

кинематографической премии, впоследствии получающей название «Ника»

названной в честь богини Победы и героини фильма *Летят журавли*. Секретариат в будущее этой затеи не слишком верит и соглашается предоставить собственную «вывеску» без особого энтузиазма. Не жалеют яда журналисты, сочиняющие репортажи о дебюте «Ники» — громоздком шестичасовом шоу с военными оркестрами, танцующими красотками в мини, пародистами и изобильным спонсорским угощением в качестве оправдания непомерно высокой (десять рублей) цены пригласительного билета. Однако выбор лауреатов не вызывает нареканий: победу *Покаяния* как «лучшего игрового фильма», триумф его создателей в пяти номинациях, а также первенство картины *Легко ли быть молодым?* в документальном «разряде» ни у кого нет желания оспаривать.

Первоначально восьмикилограммовые бронзовые статуэтки работы скульптора **Сергея Микульского** вручаются по результатам опроса, в котором может принять участие каждый член СК СССР, но в 1992 г. по американскому образцу сформируют Российскую киноакадемию «Ника» — она и будет определять победителей в номинациях. В 1997 г. «Ника» облюбует «оскаровские» сроки. Однако внешние российско-американские параллели не маскируют, а лишь подчеркивают различие по сути.

Дело не в том, что консервативный до мозга костей «Оскар» вряд ли когда-нибудь позволит себе то, на что решатся в 1998 г. академики «Ники», премировав *Про уродов и людей* **Алексея Балабанова** как «лучший игровой фильм». Этот выбор останется частным парадоксом, причудой, обусловленной лишь случайным раскладом голосов. Но не идеологией — зрительского ли успеха, художественного ли откровения. В том и суть, что никакой идеологии за «Никой» не стоит. Расстановка сил по итогам 1987 г. в силу своей безусловности этого еще не обнаруживает.

«Ника» не является артикулированным выражением мнения кинематографической общественности, поскольку статус Киноакадемии загадочен, а авторитет, соответственно, сомнителен[1].

Главная премия не встроена в механизм кинематографии как системы творческо-производственных отношений, она не является ни рычагом, ни приводным ремнем. А следовательно, победа для обладателя этой награды, в отличие от премированного «Оскаром» или хотя бы номинированного на него, не имеет никаких последствий в виде продюсерского интереса, внушительного бюджета, увеличенного гонорара и т. п. Получить бронзовую статуэтку, конечно, по-своему лестно, ведь «Ника» наравне с призами «Кинотавра» входит в число самых престижных наград российского кино — но престижных лишь в том смысле, что утоляющих тщеславие победителей.

При этом «Ника», какой она появляется и в какую разовьется впоследствии, не результат злокозненности или малой компетентности своих учредителей. Но зеркало, отражающее положение дел в нашей кинематографии с ее разлаженным механизмом и разрушенными внутренними связями между производством фильма и его продвижением на рынок. Потому и вызывает сомнения будущее новой Академии под эгидой СК[2]. Хотя само по себе стремление создать альтернативный премиальный институт — естественная реакция на неспособность «Ники» справляться с возложенными на нее функциями.

Тенгиз Абуладзе и Элем Климов

Дмитрий САВЕЛЬЕВ

примечания

[1] Многие академики не скрывают, что манкируют голосованием, передоверяют собственные голоса коллегам или выбирают сами, но на основе выслушанных по телефону дружеских рекомендаций.

[2] О создании новой Академии под эгидой СК объявят на Пятом съезде российского киносоюза в ноябре 2001 г.

декабрь 76

Михаил Пташук завершает на «Беларусьфильме» работу над «Нашим бронепоездом»*. Фильм выйдет в прокат только в следующем году — после того как станет бесспорным лидером III Всесоюзного кинорынка

Накануне крушения советского проката *Наш бронепоезд* окажется фаворитом на кинорынке, получив немыслимый по нынешним временам тираж — восемьсот копий. Так называемый общественный резонанс этим количеством обеспечен.

Кино жаждет этической определенности, верит в скорейшее разрешение мучительных противоречий и перерождение советского человека. И авторы фильма разводят с публицистической наглядностью персонажей на «положительных» и «отрицательных». В мире азартно отштампованных жестких социальных масок морально перестраивается Простодушный — капитан Кузнецов, прошедший войну примерный труженик, семьянин и вохровец. «Не попади он в «органы», счастливее его не было на свете» — эта мысль о герое *Нашего бронепоезда*, высказанная в одной из звонких

перестроечных статей, и впоследствии будет муссироваться в связи с подозрительным прошлым иных выдвиженцев. А в момент выхода фильма многие – причем не замазанные, не состоявшие – воспринимают ее как слишком утешительную. Между тем авторов интересует личная трагедия героя, а не коллизия «охотников» и «жертв», каждый из которых в любой момент готов оказаться на месте другого по ту – или эту – сторону колючей проволоки тотальной зоны.

Наш бронепоезд

Типично «огоньковская» перестроечная картина, поставленная по некогда закрытому сценарию **Евгения Григорьева**, наивно романтизирует вину, беду и прозрение обыкновенного советского человека. Но конец 1980-х гг. и есть то самое ускользающее романтическое мгновение нашей истории, когда госзаказы совпадают с очередными надеждами масс на «восстановление справедливости» и внеочередными – на glasnost покаяния. Кузнецов, стрелявший по безоружным зэкам, искупает грехи прошлого самоубийством в символический День Победы – над фашистами и над самим собой, – бросившись в лестничный пролет. И эта коллизия соответствует зрительским ожиданиям неизбежного возмездия, в которое через десять лет уже никто не будет верить.

Зара АБДУЛЛАЕВА

декабрь, 31

Секретариат СК протестует против постановления Совета Министров «О регулировании отдельных видов кооперативной деятельности» и направляет Николаю Рыжкову соответствующее письмо

77 О постановлении Совмина, запретившем кооперативам производство, продажу и прокат кино- и видеопродукции (наравне с изготовлением оружия, наркотиков и алкоголя, игорным бизнесом и валютными операциями), кинематографическая общественность узнает из газет. Совминовский акт вскоре будет окрещен в журнале «Искусство кино» «автографом нинандреевых в музее подарков Сталина народу». СК расценивает это постановление как еще одну попытку ограничить общественную инициативу с тем, чтобы не допустить возникновения экономически независимого от государства кинематографа. Замешательство и гнев кинематографистов можно понять. Кооперативная форма деятельности к этому времени является максимально приближенной к идеалу – она позволяет по своему усмотрению и на гибких условиях договариваться со студиями-производителями и прокатчиками, нанимать сотрудников, устанавливать уровень зарплат и цен на продукцию и услуги. Государству же такое положение вещей теоретически тоже должно быть выгодно: освобождаясь от необходимости выделять средства под проекты, ему остается лишь взимать налоги, размер которых напрямую зависит от баснословно растущих доходов кооператоров.

Доходы эти логично вытекают из нехитрой формулы изготовления «кооперативного фильма» – снятого очень просто, быстро и дешево, с непритязательным развлекательным сюжетом, с участием большого количества популярных актеров (чьи гонорары и составляли львиную долю стоимости фильма), быстро окупающего затраты и приносящего прибыль. «Кооперативное кино», как правило, работает с низовыми вариациями популярных жанров – бульварная мелодрама, блатной романс, кровавый боевик. Поначалу превалируют любовные страсти в клочья и на разрыв, обильно сдобренные эротикой на грани и за гранью порнографии; затем, в унисон с повальной криминализацией общества, идут в ход ножи, пистолеты и раскаленные утюги как орудие пыток. На смену проституткам, нимфоманкам и бабникам, приходят рэкетиры, уголовные авторитеты и мафиози. «Классиком» этого жанра станет **Анатолий Эйрамджан**, рекордсмен по количеству фильмоединиц и скорости их изготовления, хотя по части эстетического и этического беспредела его оставят далеко позади такие мастера «кооперативного кино», как **Ольга Жукова** и **Александр Полынников**.

Помимо тарифицированных режиссеров, в подобном жанре изготовят свои «дебюты» невостребованные актеры, не в меру активные ассистенты, осветители, работники цехов и смежных подразделений. Фильмы такого рода производятся в промышленных количествах (большинство из них благополучно сгинет в сейфах т. н. «спонсоров»). Чаще всего кинокооперативы создаются под одну картину или вовсе не занимаются производством фильмов, предпочитая дешево приобретать пиратские копии зарубежной киновидеопродукции третьего класса.

Низкий уровень художественной ценности подобных фильмов, впрочем, ничуть не помешает кинематографическому руководству, оперируя все теми же принципами «базовой модели»[1] и особо упирая на супердоходность «кооперативного» кинопроизводства[2], успешно отстоять право кино- и видеокооперативов на жизнь. Однако главную роль в том, что они все-таки будут исключены из «черного списка», сыграет отнюдь не соблазнительная возможность пополнить госбюджет за счет налогов, взимаемых с кооперативов. Запрет с кооперативной деятельности в кино снимут весьма анекдотичным

способом – в пику правым идеологам горбачевского аппарата, чья власть с каждым днем приобретает все более формальный характер[3].

Набравшее силу кооперативное движение уже выработало свою тактику и стратегию обхода любого рода постановлений. Легально действующие в это время «кооператоры» – студии «Фора», «Паритет», «Подарок», «Пилот» и другие – сразу же по выходу постановления, запрещающего их деятельность, воспользуются старым и проверенным способом: в ход пойдут личные связи и знакомства с представителями исполкомовских и банковских структур[4]. «Фора» таким образом продлит лицензию[5]; «Подарок», начавший производство второй картины **Василия Пичула** *В городе Сочи темные ночи*, договорится с финансирующим их банком[6]. Никакие рычаги административного давления прежней системы уже не будут действовать – в предчувствии больших и скорых денег кооперативы станут расти как на дрожжах при мощной поддержке «теневых» структур. В скором будущем произойдет сращивание кооперативов с прокатными организациями[7]. Так возникнет предприимчивый **Исмаил Таги-заде**, который вызовет своей демпинговой акцией обвал проката.

Впоследствии станет ясен механизм производства кооперативной продукции – на самом деле, он базируется исключительно на «отмывании» грязных денег, накопившихся в стране к концу 1980-х гг. в умонепостигаемом объеме. Золотой век кооперативного кино завершится сразу же, как только «теневая» экономика легализуется и надобность в «отмывании» денег отпадет сама собой.

Любовь АРКУС, Виктор МАТИЗЕН, Максим МЕДВЕДЕВ

примечания

[1] «Защищая кооперативы, мы ссылались на формулу «общественно-государственного кинематографа», которая фигурировала в «базовой модели». В Совмине же говорили: нет такой формы, назовите нам хоть одну «общественно-государственную» организацию. Мы буквально в кабинете Рыжкова нашли в бумагах формулу «общественно-государственное управление». Появилась логика. Есть Госкино, которое представляет государственные интересы, есть СК, который представляет общественное начало». **(Из интервью с Арменом Медведевым)**

[2] «Когда мы кинулись к Рыжкову целой командой – я помню, и Райзман там был, и Никита Михалков – я объяснил в Совмине, что такое кооперативы. Это означает, что люди вкладывают свои деньги в кино, а государство, кроме налогов и прибыли, ничего с этого не получает, они сказали «А!» и вычеркнули. То есть люди, которые готовили постановление, ни слова им об этом не сказали. Мы должны были защитить кооперативы, ведь именно из них выросло частное предпринимательство в кино». **(Из интервью с Андреем Смирновым)**

[3] «Ситуация разрешилась вообще комично. В Совмине нам говорили – разрешение кооперативов в кино надо согласовывать с Политбюро. Но тут Рыжков вспомнил, как после злосчастного запрещения кинокооперативов ему одному пришлось отдуваться за всех, кто готовил это постановление, и сказал буквально следующее: «Х... я с ними со всеми буду согласовывать!». И разрешил кооперативы в производстве. В прокате они не разрешались. Тем не менее, в дальнейшем родилось подозрение в том, что СК и Госкино разрешили прокатные кооперативы и тем самым развалили прокат. На самом же деле не прошло и года, как независимые прокатные организации и альтернативный прокат появились безо всяких постановлений». **(Из интервью с Арменом Медведевым)**

[4] «Когда вышло постановление, все кооперативы сразу же под кого-то «легли». «Фора» – под комсомольцев, Татарский – под государство в лице Уралова». **(Из интервью с Марком Левиным, директором кооператива «Подарок»)**

[5] «Мы воспользовались той же лазейкой, что и другие кооператоры: через местный исполком было получено разрешение на продление деятельности «Форы» еще на три месяца. А после этого «Фора» стала снимать 10-минутный фильм об этом исполкоме и разрешение было продлено еще на год». **(Из интервью с Андреем Разумовским)**

[6] «Мы с Пичулом написали телеграмму Горбачеву и были приглашены в ЦК КПСС. Но беседа с нами носила чисто формальный характер. Нам задавали вопросы об уставе кооператива, спрашивали «кто утверждал сценарий» и т. п. Выжили мы исключительно благодаря порядочности тогдашнего управляющего Жилсоцбанком. На нашу картину к тому времени банк уже потратил около 150 тыс. руб. из 500. Мы договорились, что я буду приходить к нему каждые две недели и писать бумагу с просьбой о выделении финансирования «в порядке исключения». Позже мы получили 400 % прибыли и рассчитались с банком». **(Из интервью с Марком Левиным)**

[7] «Оказалось, что конторы кинопроката, которые только и делали, что требовали денег на ремонт кинотеатров и т. д., очень быстренько связались с кооператорами. Мы не успели оглянуться, как кинотеатры стали продавать мебель, автомобили, союз вопил об этом, а сделать ничего конкретно не мог. Непонятно было – как они возникают, откуда у них взялись деньги – и большие деньги! Откуда весь этот первоначальный капитал? Это вопрос, на который, я думаю, мы никогда не сможем ответить». **(Из интервью с Андреем Смирновым)**

контекст

политика, общество

январь, 5

Советская власть дает правовые гарантии от злоупотреблений в психиатрии

1 Президиум Верховного Совета СССР утверждает Положение об условиях и порядке оказания психиатрической помощи. Положение предусматривает, в частности, предоставление правовых гарантий от возможных ошибок и злоупотреблений при оказании психиатрической помощи населению. Документ готовился спешно, в преддверии VIII Конгресса ВПА (Всемирной психиатрической ассоциации). В Уголовном кодексе также появляется статья 126-2, в которой идет речь об ответственности за «помещение в психиатрическую больницу заведомо здорового человека». Первая специальная психиатрическая больница НКВД была открыта в Казани в 1939 г. Тогда же (1 июня 1939 г.) был принят первый документ, санкционирующий принудительное лечение, — соответствующая инструкция КГБ. Наиболее широко практика карательной медицины была распространена в 1960-е — 1970-е гг. В этот период в стране насчитывалось уже 11 спецпсихбольниц, среди которых особо выделялись своими зверствами Орловская, Сычевская, Черняховская, Ленинградская. О злоупотреблениях в психиатрии, о заключении в спецпсихбольницы инакомыслящих с диагнозом «вялотекущая шизофрения», о садистических «методах лечения» много писал и говорил **Андрей Сахаров**[1]; подробные описания даны также в книгах тех, кому довелось выступить в роли «пациентов» (**Владимир Буковский**[2], **Петр Григоренко**[3], **Александр Подрабинек**[4] и др.). В январе 1977 г. при Московской Хельсинкской группе была образована «Рабочая комиссия по расследованию использования психиатрии в политических целях», выпускавшая тематические «Информационные бюллетени». Многолетняя борьба правозащитников с «карательной медициной» завершается их победой лишь на четвертый год перестройки. Однако несмотря на вопиющие факты злоупотреблений и нарушений законности, ни один из врачей, участвовавших в преступной борьбе с инакомыслящими, после принятия Положения не будет осужден или хотя бы дисквалифицирован.

январь, 10

В СССР впервые проводятся альтернативные выборы народных депутатов

2 На довыборах в Верховный Совет СССР по Ворошиловградскому избирательному округу баллотируются два кандидата: кузнец **Сергей Катилевский** и токарь **Владимир Захаров**. По итогам голосования побеждает **Катилевский**. Между кандидатами и их программами трудно найти различия — однако важна и значима сама возможность выбора. Избирательная система сразу же после революции строилась по принципу максимальных ограничений для возможности свободного волеизъявления граждан. Так, в 1918 г. в Конституции РСФСР был предусмотрен запрет на участие в выборах для всех «бывших». Эта (огромная и потенциально оппозиционная) часть населения просуществовала в юридическом статусе «лишенцев» вплоть до принятия сталинской Конституции в 1936 г. К этому времени процедура выборов приобрела абсолютно фиктивный характер, и власть могла себе позволить декларативно отказаться от многоступенчатости выборов, а также провозгласить всеобщее и равное избирательное право с тайным голосованием. В реальности же выборы всегда сводились к «единогласному» голосованию за единственного кандидата (для приличия, уже в пору правления **Брежнева**, объявлялось, что «за» проголосовало не менее 95% избирателей), предложенного от «блока коммунистов и беспартийных» соответствующими партийными органами. Отказ от «единого кандидата» — пока незначительный, но все-таки шаг к политической реформе, которая станет неизбежной после XIX партконференции.

январь, 14

Умер Георгий Маленков

3 В возрасте 86 лет скончался **Георгий Максимилианович Маленков** (род. в 1902 г.), один из главных соратников **Сталина** и деятельных организаторов репрессий. В аппарате ЦК с 1939 г.; по служебной лестнице продвигался быстро. В годы войны возглавлял оборонную

Георгий Маленков

ПЕРЕСТРОЙКА И ПРАВА ЧЕЛОВЕКА

Психиатрия и политика

«Психиатрия и политика». «Новое время», № 12

промышленность. После «ленинградского дела» играл одну из ведущих ролей в управлении экономикой. В октябре 1952 г. именно ему **Сталин** поручил читать основной доклад на XIX съезде партии: фактически это означало, что **Маленков** – официальный преемник вождя. Первым произнес прощальную речь, когда **Сталин** умер. С июня 1953 г. по январь 1955 г. – председатель Совета Министров. Обещал народу ширпотреб вместо оружия, снизил налоги колхозникам, как и **Берия**, предлагал воссоединение Германии. В 1957 г. на июньском Пленуме ЦК в результате борьбы за власть был смещен **Хрущевым** со всех крупных постов и назначен директором Усть-Каменогорской ГЭС. В 1961 г. ему разрешили вернуться в Москву. Последние годы жизни (т. н. «остаток дней», растянувшийся на десятилетия) провел как рядовой обыватель в статусе персонального пенсионера. Похороны проходят незаметно – безо всякого официоза и при полном равнодушии прессы. На кладбище присутствуют только члены семьи покойного.

январь

Отменены библиотечные спецхраны

4 Рождение спецхранов относится к 1923 г. Именно тогда вышла специальная инструкция Главлита, которая предписывала оставлять в центральной библиотеке «не более двух экземпляров всех изъятых в качестве вредных и контрреволюционных книг. (...) Такие книги должны храниться в особо запертых шкафах и выдаваться исключительно для научных и литературных работ».[5] Как ни странно, спецхраны были не худшим вариантом участи для печатных изданий, воплощая собой знаменитую формулу «изолировать, но сохранить жизнь...». Они имелись лишь в нескольких десятках крупнейших библиотек страны, во всех же прочих практиковалось уничтожение или сдача в макулатуру запрещенных Главлитом изданий. К 1988 г. только в библиотеке им. Ленина спецхран насчитывает более 300 тысяч названий книг, более 560 тысяч журналов, не менее миллиона газет. Здесь находятся не только книги политических оппозиционеров, но и даже самого **Ленина** (в частности, все издания его книги «О Троцком и троцкизме»). Разрешение пользоваться спецхраном для научной и исследовательской работы долгие годы оставалось лишь сугубо формальным: мало кому удавалось запастись необходимыми бумагами и пройти соответствующую проверку. Кроме того, почерпнутые из спецхрановской литературы сведения нельзя было предавать огласке, ссылки на подобного рода источники были запрещены. На четвертом году перестройки спецхраны выглядят абсолютным анахронизмом. Создается специальная комиссия по переводу советской и зарубежной литературы из спецхранов в фонды общего пользования. По словам главы комиссии, члена коллегии Главлита **Владимира Солодина**, таковому переводу подлежат все издания, которые не содержат призывов к разжиганию войны, межнациональной розни и порнографию. В течение года из спецхранов будут «освобождены» 7930 ранее запрещенных изданий.

февраль, 2

Верховный Совет принимает Указ об анонимках, которым больше веры нет

5 В петровские времена царский Указ гласил: «Если кто напишет, а подписи не поставит, то такой бумаге ни верить, ни подписи не давать, а сжечь на площади рукой палача». В Комментарии к УК РСФСР 1985 г. к этому вопросу был продемонстрирован иной подход: «Анонимные заявления и письма, в которых содержатся конкретные сведения о преступных фактах, подлежат регистрации и проверке, и если будет установлено наличие оснований к возбуждению уголовного дела, оно должно быть возбуждено». Роль анонимок в судебной практике советского периода хорошо известна и не нуждается в комментарии. С тех пор, как недоносительство было признано государством уголовным преступлением (1927 г., ст. 58-12 УК РСФСР), анонимные доносы в массовом порядке служили основанием для ареста и следствия в годы террора и для расследования (безо всякой презумпции невиновности) во все прочие десятилетия вплоть до нынешних времен. В соответствии с новым Указом Президиума Верховного Совета СССР о порядке рассмотрения предложений, заявлений и жалоб граждан, анонимки не будут подлежать рассмотрению государственными и общественными органами. Текст Указа

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

94 О внесении дополнений в Указ Президиума Верховного Совета СССР «О порядке рассмотрения предложений, заявлений и жалоб граждан»

Учитывая пожелания трудящихся об усилении борьбы с анонимными наветами, которые не совместимы с принципом гласного, открытого и свободного обсуждения в нашей стране всех основных вопросов общегосударственного и местного значения, Президиум Верховного Совета СССР постановляет:

Дополнить статью 1 Указа Президиума Верховного Совета СССР от 12 апреля 1968 года «О порядке рассмотрения предложений, заявлений и жалоб граждан» в редакции Указа от 4 марта 1980 года (Ведомости Верховного Совета СССР, 1980 г., № 11, ст. 192) частью третьей следующего содержания:

«Письменное обращение гражданина должно быть им подписано с указанием фамилии, имени, отчества и содержать помимо изложения существа предложения, заявления либо жалобы также данные о месте его жительства, работы или учебы. Обращение, не содержащее этих сведений, признается анонимным и рассмотрению не подлежит»

Председатель Президиума Верховного Совета СССР А. ГРОМЫКО
Секретарь Президиума Верховного Совета СССР Т. МЕНТЕШАШВИЛИ.

Геннадий Комольцев. «Гласность». Плакат

Указ ВС СССР об отмене рассмотрения анонимок

гласит: «Письменное обращение гражданина должно быть им подписано с указанием фамилии, имени, отчества и содержать помимо существа предложения, заявления либо жалобы также данные о месте его жительства, работы или учебы. Обращение, не содержащее этих сведений, признается анонимным и расследованию не подлежит».[6] Однако, как обычно, документ понят на местах по-своему и принят к исполнению весьма своеобразно: в частности, во многих республиканских и провинциальных УВД и КГБ устанавливается т. н. «телефон доверия». В декабре 2000 г. руководство ФСБ, ссылаясь на обострившуюся борьбу с терроризмом, примет Инструкцию № 613, позволяющую проводить проверки на основании анонимных обращений. В январе 2001 г. она будет зарегистрирована в Минюсте РФ.

февраль, 5

Реабилитирована первая группа уничтоженных Сталиным крупных партийцев

6 Реабилитация жертв сталинских репрессий, начавшаяся в «оттепель» и прерванная со смещением **Хрущева**, получает широкую огласку. Центральные газеты публикуют подробные сообщения о решениях реабилитационной Комиссии Политбюро ЦК. Главные оппозиционеры 1930-х гг. — **Алексей Рыков**, **Николай Бухарин**, **Григорий Зиновьев**, **Леонид Каменев**, **Христиан Раковский** — оправданы в первых рядах, о чем в «оттепель» не могло быть и речи. Зловещие заговоры, раскрытые доблестным НКВД, — «Антисоветский объединенный троцкистско-зиновьевский центр», «Всесоюзный троцкистский центр», «Антисоветский правотроцкистский блок», «Московский центр» и др. — объявляются теперь чистейшей фальсификацией, а главных фигурантов не только реабилитируют в судебном порядке, но и тут же восстанавливают в рядах КПСС: партия переписывает собственную историю. Правда, с роковым опозданием — ее авторитет уже не спасти показательной работой над ошибками.

февраль, 8

Михаил Горбачев заявляет, что вывод советских войск из Афганистана начнется 15 мая

7 Вопрос о завершении войны в Афганистане был поднят **Горбачевым** сразу же после его избрания Генеральным секретарем. В 1986 г., по инициативе советской стороны, начались переговоры по урегулированию военного конфликта между представителями Пакистана и Афганистана под эгидой ООН. Уже после подписания Договора о ядерном разоружении (декабрь 1987 г.), накануне очередного раунда переговоров по афганской проблеме, **Горбачев** делает долгожданное заявление о начале вывода советских войск, который, по его словам, будет проходить поэтапно в течение девяти месяцев. 25 мая будут официально объявлены трагические итоги этой войны: из 600 тыс. солдат, воевавших в Афганистане, погибли 13 тыс. (по оценкам независимых экспертов, это число приближается к 30 тыс.), 35 тыс. получили тяжелые ранения. Примерные потери афганцев за время войны (в основном пострадало гражданское население) — от 1,5 до 2 млн. человек. По сведениям международных организаций, к середине 1980-х гг. число афганских беженцев превысило 4 млн. человек (при общей численности населения в 15 млн.). Последние советские солдаты покинут Афганистан 15 февраля 1989 г. Однако «остаться независимым и нейтральным» (такое пожелание **Горбачев** выражает при выводе войск из страны) Афганистану не удастся. С завершением интервенции гражданская война выйдет на новый виток. После распада СССР московский ставленник **Мухаммед Наджибулла** уже не сможет влиять на ситуацию в стране; в 1996 г. он будет повешен на центральной площади захваченного талибами Кабула.

февраль, 17

Февральский Пленум ЦК КПСС. Обсуждение реформы народного образования.

8 Формально главным вопросом февральского Пленума ЦК объявлена реформа среднего и высшего образования; **Егор Лигачев** выступает с основным докладом «О ходе перестройки средней и высшей школы и задачах партии по ее осуществлению». В докладе жестко критикуется школьная реформа (союзный Закон, принятый в апреле 1984 г.), согласно которой, помимо 11-летнего срока обучения, введена обязательная профессиональная подготовка старшеклассников по рабочей специальности. Пленум отменяет

Вывод советских войск из Афганистана

В речи Горбачева — первые контуры грядущей политической реформы

обязательную профподготовку и объявляет основной задачей среднего образования развитие индивидуальных способностей учащихся (чем фактически придает официальный статус авторским учебным программам), а также расширение дифференцированного обучения — создание специализированных школ с углубленным изучением различных предметов. Предлагается предоставлять учебным заведениям большую самостоятельность, создавать общественные органы (советы), развивать коллегиальные формы управления. Обсуждение вопросов образования проходит спокойно, без споров и разногласий — с тем же единодушием члены ЦК встречают речь **Горбачева** «Революционной перестройке — идеологию обновления», в которой идет речь о разграничении функций партийных и государственных органов. По сути, это и есть начало политической реформы. Предлагаемая демократизация структуры управления народным образованием синонимична реформированию политической сферы, которое должно привести в том числе к смене руководящих кадров и ликвидации монополии КПСС в социальной жизни. Но незаинтересованная в радикальных переменах партийная верхушка все еще воспринимает идеи **Горбачева** как «усовершенствование» и «развитие» существующей системы. Вскоре **Горбачев** примет решение о проведении XIX партийной конференции.

февраль

Первый виток необъявленной карабахской войны

9 20 февраля, после ряда массовых, но пока мирных митингов и демонстраций в Армении и Нагорном Карабахе, Сессия Совета народных депутатов НКАО обращается к Верховным Советам Армении, Азербайджана и СССР с просьбой о разрешении выхода Нагорного Карабаха из состава Азербайджана и присоединении области к Армении. Уже 25 февраля в азербайджанском городе Сумгаите происходит армянский погром. Погромщики идут по адресам, где проживают армянские семьи, врываются в жилища, избивают, насилуют, грабят. По официальным данным, погибает более 30 человек, более 400 получают тяжелые ранения. В ответ на территории Нагорного Карабаха вспыхивают азербайджанские погромы. Карабахский конфликт выходит из-под контроля, однако никаких конкретных предложений по его урегулированию пока нет. 26 февраля к народам Армении и Азербайджана с призывом остановить кровопролитие обращается **Горбачев**. Республиканские телеканалы транслируют обращения Католикоса всех армян **Вазгена I** и председателя духовного управления мусульман Закавказья **Шейха уль-Ислама**. 17 марта Пленум обкома НКАО обращается в Политбюро ЦК КПСС с просьбой о принятии безотлагательных мер. 20 марта в поддержку Пленума обкома в Ереване собирается 200-тысячный митинг. На следующий день в «Правде» появляется статья «Эмоции и разум», которая провоцирует обострение конфликта. Жители Степанакерта и Нагорного Карабаха расценивают ее как проазербайджанскую, вследствие чего здесь начинаются массовые забастовки. 24 марта ЦК КПСС и Совет Министров СССР принимают Постановление «О мерах по ускорению социально-экономического развития Нагорно-Карабахской автономной области Азербайджанской ССР в 1988 — 1995 гг.», в котором оное развитие признается недостаточным. Одновременно Президиум Верховного Совета СССР призывает к усилению «политико-воспитательной» работы в духе «незыблемости ленинских принципов национальной политики». В Сумгаит входят войска; проводится серьезная кадровая «чистка». Начинается массовое переселение азербайджанцев из Карабаха и армян — из Шуши. В мае в лексикон советских людей прочно войдет слово «беженцы».

март, 8

Семья Овечкиных захватывает пассажирский самолет

10 Командиру экипажа самолета ТУ-154, совершающему рейс Иркутск — Ленинград, примерно за час до посадки передают записку с требованием изменить маршрут и лететь в Лондон. Бежать из СССР намеревается семья **Овечкиных**: **Нинель Сергеевна Овечкина** и ее дети, известные всей стране как ансамбль «Семь Симеонов». Поскольку на земле требования **Овечкиных** решают не выполнять, самолет совершает посадку

Нагорный Карабах.
После погромов

на военном аэродроме под Выборгом. Группа захвата открывает беспорядочную стрельбу в салоне. В результате ее перестрелки с террористами погибают стюардесса и трое пассажиров, 35 человек получают ранения и увечья. Начавшийся пожар в самолете усиливает панику, экипажу с трудом удается организовать эвакуацию. Четверо **Овечкиных** совершают самоубийство – один из них, перед тем как покончить с собой, застреливает собственную мать по ее просьбе. Двое оставшихся в живых будут преданы суду: 28-летнюю беременную **Ольгу** приговорят к 6 годам заключения в колонии общего режима. 17-летнего **Игоря** – к 8 годам заключения в исправительно-трудовой колонии. Следствие также признает, что в ходе операции ее руководителями и исполнителями допущены грубейшие ошибки, результатом которых становятся неоправданные жертвы и еще большее осложнение и без того непростой ситуации. Силовые структуры сделают своеобразные выводы из этой трагической истории: на некоторое время от операций по обезвреживанию террористов вообще откажутся, предпочитая выполнять их требования. Так, 1 декабря 1988 г. группа террористов, захватившая в Орджоникидзе 30 школьников и учительницу, получит за освобождение заложников 2 млн. рублей в инвалюте и будет выпущена в Израиль (в Тель-Авиве террористов арестуют и выдадут вместе с валютой советской стороне). А в 1989 г. несколько угонов пассажирских самолетов беспрепятственно совершат безоружные захватчики-одиночки. История семьи **Овечкиных** послужит основой для двух фильмов: документальной драмы **Герца Франка** и **Ивара Селецкиса** *Семь Симеонов* (1989), своеобразного постскриптума к их же картине *Жили-были Семь Симеонов* (1985), и – игровой картины **Дениса Евстигнеева** *Мама* (1999), выполненной в модной стилистике псевдоголливудского блокбастера. При несопоставимом художественном уровне, и в том, и в другом случае авторы выступят скорее «на стороне защиты» семьи **Овечкиных** и «свидетелями обвинения» против Системы, многолетней нищетой и бесправием искалечившей менталитет и судьбы преступников.

март, 13

«Советская Россия» публикует статью Нины Андреевой «Не могу поступаться принципами»

11 Большой, на всю газетную полосу, текст – первое открытое антиперестроечное выступление. **Нина Андреева**, преподаватель физхимии в Ленинградском технологическом институте им. Ленсовета, осуждает реформаторов за антисталинистскую кампанию и отказ от социализма (вследствие непонимания «объективных процессов» истории), резко критикует перестроечные бестселлеры – пьесы **Михаила Шатрова** и роман «Дети Арбата» **Анатолия Рыбакова**, пишет о «контрреволюционных нациях», прозрачно намекая на еврейскую эмиграцию из СССР. На экстренной встрече с журналистами **Егор Лигачев** называет статью **Андреевой** образцом партийной публицистики, текст перепечатывают три десятка областных и республиканских газет. Для реформаторов и сторонников перемен это похоже на сбывшийся кошмарный сон: возвращение на прежние позиции, откат, бросок назад. По версии горбачевского окружения, появление статьи было инициировано **Лигачевым**, который решил воспользоваться отсутствием **Горбачева** в стране, чтобы в преддверии XIX партконференции предложить иную, отличную от перестроечной, партийную платформу.[7] Статья **Андреевой** станет предметом обсуждения на заседаниях Политбюро 24 и 25 марта. Всем ясно, что это открытый выпад против перестройки. **Лигачев** открестится и сделает вид, что не причастен к публикации. **Александру Яковлеву** поручат дать отпор. 5 апреля «Правда» напечатает его редакционную статью под названием «Принципы перестройки: революционность мышления и действий», в которой сталинизм будет назван «извращением социализма», его сторонники – «политическими экстремистами», а текст **Андреевой** – «манифестом антиперестроечных сил». За этим последует серия публикаций, отвечающих «зарвавшейся сталинистке» и анализирующих общественно-политическую ситуацию. 11–18 апреля **Горбачев** проведет совещание с секретарями обкомов и республиканских партий (в нем примет участие 150 человек); одним из главных вопросов станет отношение к развернувшейся

Суд над Ольгой и Игорем Овечкиными. Иркутск

Нинель Овечкина

полемике и дальнейшему ходу преобразований. Если бы письма **Андреевой** не было, его следовало бы выдумать — настолько мощный импульс эта почти фарсовая история придает давно назревшей политической реформе в стране.

март, 14

Президиум Верховного Совета СССР принимает Указ о «прогрессивном обложении» доходов кооператоров. Налог достигает 90 %

12 По замыслу Минфина СССР, «прогрессивное» налогообложение должно устранить существующую разницу в доходах обычных трудящихся и кооператоров (средняя зарплата в СССР составляет 223,6 руб.). Предполагается, что кооператоры с месячного дохода до 500 рублей будут отдавать государству 13 %, до 700 рублей — 17,2 %, до 900 рублей — 24,5 %, до 1500 рублей — 41,3 %, до 2500 рублей — 60,8 %, а с 5000 рублей — 90 %. Реализация Закона «О кооперации в СССР» могла бы привести к созданию здоровой параллельной экономики и постепенному формированию рынка. Но решения властей, как и прежде, отличаются крайней непоследовательностью. По данным Госкомстата РСФСР, более трети из 26 000 кооперативов, зарегистрированных в республике, так и не начнут свою деятельность; другие станут всеми правдами и неправдами скрывать реальные доходы.

апрель, 7

С кратким рабочим визитом в Москву прибывает Председатель Исполкома ООП Ясир Арафат

13 Визит лидера ООП в Москву вызван существенными переменами в советско-палестинских отношениях. Прямые контакты с ООП были установлены в конце 1960-х гг. по рекомендации Египта — ближайшего в тот период союзника СССР в «третьем мире». Впервые **Ясира Арафата** в Москву привез **Гамаль Абдель Насер** в составе египетской правительственной делегации в 1968 г. С этого времени ООП регулярно получала советское оружие, а некоторые ее боевики проходили военную подготовку в СССР. После арабо-израильской войны 1973 г. и фактического разрыва с Египтом отношения с ООП приобрели особое значение для Москвы. В 1974 г. она официально поддержала требование палестинцев о создании собственного государства, в 1976 г. открыла у себя официальное представительство ООП, в 1978 г. признала эту организацию единственным законным представителем «арабского народа Палестины». Перестройка ничего не изменила в пропагандистском освещении ближневосточных проблем — весь набор традиционных «антиимпериалистических» и «антисионистских» штампов сохранялся в неприкосновенности. Однако с 1986 г. советские военные поставки ближневосточным союзникам были существенно сокращены — Москва стремилась найти общий язык с Вашингтоном. В 1988 г. на переговорах с **Ясиром Арафатом** советское руководство уговаривает лидера ООП прислушаться к новым американским предложениям по ближневосточному урегулированию («план Шульца»). В этом же году представительство ООП получит статус посольства.

апрель, 28

Сотрудники следственной группы Тельмана Гдляна проводят в Москве пресс-конференцию и выставку ценностей, изъятых по «узбекскому делу»

14 В Мраморном зале здания Прокуратуры СССР на Пушкинской, 15 для журналистов устраивают выставку. В роли экспонатов выступают ценности, изъятые во время обысков по делу о коррупции в высших эшелонах власти, начавшемуся в 1983 г. в разгар андроповской «чистки» кадров и вошедшему в историю как «узбекское дело». Партноменклатура Узбекистана во главе с **Шафаром Рашидовым** оказалась воистину «золотым дном» для борьбы с коррупцией, так как вся система власти в республике была построена на феодальных традициях воеводского кормления. В сентябре 1983 г. для расследования дела о коррупции в Бухарской области была создана группа Прокуратуры СССР, которую возглавил **Тельман Гдлян**. Очень скоро были арестованы около 200 человек (в основном высшие руководители республики), освобождены от занимаемых должностей тысячи ответственных работников. **Гдлян**, следуя славным отечественным традициям, начинал расследование не с поиска вещественных доказательств, а с арестов — делая ставку на признательные показания. Но оставшиеся на воле соратники коррупционеров успевали заметать следы. Поэтому когда дело доходило до суда, во многих случаях оно разваливалось, а арестованные отказывались от собственных показаний и обвиняли следователей в незаконных методах расследования. С началом перестройки к уголовной ответственности были

Нина Андреева

Михаил Горбачев, Тельман Гдлян

привлечены первый зам. министра внутренних дел СССР, Председатель Совета Министров и зам. Председателя Президиума Верховного Совета республики, четыре секретаря ЦК КП Узбекистана, первые секретари обкомов партии (последним были вынесены смертные приговоры, замененные под давлением союзной прокуратуры на длительные сроки заключения). Начало всенародной известности **Гдляна** положила статья «Кобры над золотом» (первая о деятельности его следственной группы).[8] В июне, накануне XIX партконференции, в «Огоньке» **Гдлян** и его помощник **Николай Иванов** обвинят в коррупции нескольких делегатов предстоящего партийного форума.[9] Обвиняемых впоследствии арестуют, однако уже очевидно, что наверху недовольны излишним рвением следователей, тем более что среди подозреваемых появляются лица из окружения **Егора Лигачева**. К июню 1988 г. судами будет рассмотрено лишь пятнадцать из нескольких десятков уголовных дел. **Гдлян и Иванов** на некоторое время станут «народными героями», эдакими Робин Гудами в прокурорских погонах. Многотысячные митинги в их поддержку явят еще один лик перестроечного хаоса.

апрель, 29

В преддверии празднования 1000-летия крещения Руси в Кремле проходит встреча Михаила Горбачева и Патриарха Московского и всея Руси Пимена

15 Это первая встреча Генерального секретаря ЦК с главой Русской Православной Церкви после 1943 г. С первых дней советской власти специальным декретом Церковь была отделена от государства. Экспроприация церковного имущества, разрушение храмов, репрессии духовенства – неотъемлемая часть преступлений режима. Только с 1937 г. до начала Первой мировой войны было арестовано более 180 тыс. священнослужителей, около 110 тыс. из них расстреляны. В «оттепель» репрессии прекратились, однако храмы по-прежнему закрывали, а священников вплоть до перестройки преследовали (только в начале 1960-х гг. по обвинению в тунеядстве было сослано более 350 священников). С началом перестройки политика в отношении церкви меняется: **Горбачев**, атеист убежденный, но не воинствующий, отдает себе отчет в том, что «духовное возрождение», которое он прочит своей стране, невозможно без союза с духовенством. Еще 1987 г. стал переломным в религиозной политике советского государства. В конце года **Горбачев**, отправляясь в Вашингтон на переговоры с **Рейганом**, в число сопровождающих включил представителей всех основных конфессий и предоставил им возможность совместно с американскими религиозными деятелями подписать послание, которое впервые, хотя и в очень мягкой форме, осуждало оба правительства за гонку вооружений и призывало прекратить ее. С 1987 г. Русской Православной Церкви стали возвращать часовни, церкви, монастыри (среди них – Оптина пустынь), в которых прежде были устроены мастерские, продуктовые склады и проч. Помимо грядущего празднования 1000-летия крещения Руси, **Горбачев** в течение полутора часов обсуждает с Патриархом всея Руси новую политику советской власти в вопросах веры. Юбилейные торжества пройдут с 5 по 16 июня и впервые в истории СССР будут носить государственный характер. 5 июня **Пимен** и члены Синода отслужат Божественную литургию в Богоявленском патриаршем соборе. На следующий день в Троице-Сергиевой Лавре состоится Поместный Собор, который канонизирует **Дмитрия Донского**, **Андрея Рублева**, **Максима Грека**, митрополита **Макария**, архимандрита **Паисия Величковского**, иеромонаха **Амвросия**, блаженную **Ксению Григорьеву**, епископов **Игнатия (Брянчанинова)** и **Феофана (Говорова)**. Совмин СССР направит участникам Собора официальное поздравление. Юбилей крещения Руси рассматривается властью как весьма удачный повод для официального сближения государства и православной церкви.

май, 19

Подготовка к XIX Всесоюзной

16 Главной проблемой для **Горбачева** и его окружения остается насущная необходимость политической реформы, которую нельзя более откладывать. В ситуации, когда обсуждения этой темы на пленумах ЦК уже не дают результатов, а досрочный созыв съезда нежелателен, партконференция (по Уставу КПСС ее можно проводить между съездами;

Генеральный секретарь ЦК КПСС Михаил Горбачев и Патриарх всея Руси Пимен

Оптина пустынь

партконференции завершается. Члены Политбюро обсуждают проект Тезисов ЦК

последняя состоялась в 1941 г.) представляется наиболее удачным вариантом. К тому же ее формат допускает относительную свободу сценария. По поручению **Горбачева** его помощники **Георгий Шахназаров** и **Иван Фролов** подготовили проект Тезисов ЦК к партконференции – его обсуждает и принимает Политбюро. После доработки проекта при непосредственном участии **Горбачева** пресса опубликует эти тезисы, охватывающие все сферы жизни страны. Главное внимание уделяется политическим вопросам, кризисному состоянию экономики, идеологической сферы и партийной жизни. Тезисы будут переданы для широкого обсуждения на предприятиях и в организациях. В связи с подготовкой к конференции активизируется деятельность общественно-политических движений – в частности, создается «Межклубная партийная группа» (МПГ), в которую входят «Мемориал», «Демократическая перестройка», «Перестройка-88» и группа «Народное согласие». Лидеры МПГ – **Анатолий Чубайс**, **Владимир Гусев**, **Владимир Лысенко** – выступают с инициативой подготовки так называемого общественного наказа XIX партконференции; в центре общественного внимания – вопрос о разграничении функций партийных и государственных органов. Всеобщее воодушевление вызывает реанимация героического лозунга «Вся власть Советам!». Всесоюзное избрание делегатов конференции станет репетицией выборов нового типа – демократических (с несколькими кандидатами), но организованных. Всего будет избрано 5000 делегатов.

май, 26

Принят Закон «О кооперации в СССР»

17 Советские кооператоры, давно уже ведущие самостоятельную экономическую деятельность, наконец-то получают официальный статус. Закон декларирует возвращение к ленинскому кооперативному плану. В 1922 г., определяя социализм как всеобщее кооперирование, вождь пролетариата имел в виду прежде всего пополнение государственной казны за счет ненавистного ему частного сектора. Закон 1988 г. преследует ту же цель; это еще одна попытка (после Закона об индивидуальной трудовой деятельности 1986 г.) примирить частный интерес и труд во благо общества. По сути, именно кооперативы создают прецедент частной собственности в СССР. Им может принадлежать все, кроме земли, они имеют право заниматься любой деятельностью, в том числе и внешнеэкономической, на них не распространяется план, нет ограничителей в зарплате и ценах на продукцию (кроме товаров, изготовленных из государственного сырья). Им разрешено даже выпускать акции. Закон содержит лишь одно ограничение: исполкомам местных Советов дано право устанавливать списки товаров, не подлежащих продаже кооперативам.

май, 29

Рональд Рейган впервые посещает СССР с официальным визитом

18 Президент США **Рональд Рейган** прибывает в Москву вместе с супругой и командой из 900 человек. Помимо встречи в верхах, для освещения которой аккредитовано 5 тыс. журналистов, высокие гости посещают Данилов монастырь и Переделкино (**Нэнси Рейган** кладет орхидеи на могилу **Бориса Пастернака**). Президент США встречается с советскими диссидентами и «отказниками». На приеме **Рейган** говорит, что в ситуации с правами человека в СССР появились «обнадеживающие признаки». Встречаясь с творческой интеллигенцией в Доме литераторов, Президент США выражает надежду на возвращение в СССР **Михаила Барышникова**, **Мстислава Ростроповича**, **Александра Солженицына**. Во время совместной прогулки с **Горбачевым** по Кремлю и Красной площади **Рейган** общается с экскурсантами; на заданный из толпы вопрос, считает ли он по-прежнему, что Советский Союз – это империя зла, Президент США отвечает: «Нет». Этот эпизод становится главной сенсацией визита.

июнь, 4

Железнодорожная катастрофа в Арзамасе.

19 На станции Арзамас-1 Горьковской железной дороги взрывается грузовой вагон с промышленными взрывчатыми веществами. Более 90 человек погибает, свыше 700 ранено. Уничтожено 151 жилое строение. Без крова остается 2700 человек. Советская пресса подробно освещает катастрофу и ее последствия. Количество сообщений в СМИ

ЗАКОН
СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК

355 О кооперации в СССР

Нэнси и Рональд Рейганы, Михаил и Раиса Горбачевы

Закон «О кооперации в СССР»

Землетрясения, взрывы, аварии активно освещаются советскими СМИ

об авариях и бедствиях в СССР постоянно растет. Железнодорожные аварии (столкновение двух грузовых составов на станции Казанчеевка Московской железной дороги; сход с рельсов цистерны с ядовитой жидкостью на станции Лебяжье Приднепровской железной дороги; столкновение поездов на сортировочной станции неподалеку от Свердловска; крушение поезда «Аврора», следовавшего по маршруту Ленинград–Москва), авиакатастрофы (взрыв при посадке самолетов ТУ-154 в Красноводске, ТУ-134 в Сургуте, ТУ-154 в Душанбе; аварийное падение под Иркутском самолета Л-410), катастрофы на воде (пожар на теплоходе «Приамурье» во время круиза вокруг Японии; затопление крупного морозильного траулера «Мыс Боброва» в 110 милях к югу от мыса Наварина), многочисленные стихийные бедствия, взрывы на шахтах, обвалы метротрасс, пожар в ленинградской Библиотеке АН СССР (сгорело 400 тысяч книг)... Регулярные и развернутые сообщения об этих событиях рождают в сознании советских людей, долгие годы живших в информационном вакууме, ощущение приближающегося конца света.

июнь, 20

В Минздраве подписан приказ № 492 «Об организации принудительного медицинского освидетельствования лиц, подозреваемых в немедицинском употреблении наркотических средств»

20 Наркомания была объявлена в СССР «пережитком капиталистического прошлого», и потому борьба с ней носила исключительно запретительно-карательный характер (что было законодательно закреплено соответствующей статьей Уголовного кодекса). С 1920-х гг. никаких серьезных исследований наркомании не проводилось. Второй после Гражданской войны мощный взрыв наркомании пришелся на середину 1950-х гг. (этому способствовал, в частности, VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве в 1957 г.). Власти списали это на «тлетворное влияние» и ввели в практику принудительное обследование и лечение наркоманов. Тем временем их численность неуклонно росла. Основными очагами распространения наркотиков, помимо среднеазиатских республик (откуда шли поставки опийного мака и конопли), стали тюрьмы и лагеря по всей стране. В начале 1986 г. табу с темы наркомании было наконец снято, и эта проблема стала предметом обсуждений на Политбюро ЦК КПСС. В январе 1987 г. «Правда» опубликовала интервью с министром внутренних дел СССР **Александром Власовым**[10], в котором министр впервые привел статистику: в СССР на учете состоит 46 тыс. наркоманов. В июне 1988 г. в Ташкенте проходит первая международная встреча специалистов по борьбе с наркотиками. О наркоманах пишут в СМИ, о них снимают фильмы. Однако меры по борьбе с наркотиками по-прежнему не соответствуют серьезности проблемы; в основном борются с маком в любом виде (уничтожают грядки на огородах, ограничивают число выращивающих пищевой мак совхозов, мак исчезает с хлебобулочных изделий). Подозреваемых в употреблении наркотиков продолжают подвергать принудительному обследованию. Согласно официальным данным, с 1987 г. рост распространения наркотиков замедляется; однако грядущий социально-экономический кризис времен ельцинской «шоковой терапии» резко повысит спрос на наркотики, способствуя широкому распространению наркобизнеса. Ко второй половине 1990-х гг. наркомания среди молодежи и подростков примет угрожающие масштабы и станет подлинным бедствием для России.

июнь, 28

В Москве открывается XIX Всесоюзная партконференция

21 XIX партконференция в течение трех дней идет в прямой телевизионной трансляции, стенограмма выступлений тут же публикуется в печати. С докладом «О ходе реализации решений XXVII съезда КПСС и задачах по углублению перестройки» на конференции выступает **Горбачев**. Впервые в партийной практике речь идет о правах человека, правовом государстве, разделении властей, парламентаризме – как о необходимых условиях развития социализма. Предложения по реформе политической системы затрагивают два базовых института – государство и партию. По замыслу **Горбачева**, партия должна уйти из сферы оперативного управления социальными процессами, передав власть Советам. Оживленную дискуссию вызывает предложение **Горбачева** о совмещении постов руководителя партийного комитета и председателя Совета соответствующего

Библиотека АН СССР после пожара. Ленинград

Николай Рыжков, Михаил Горбачев. XIX Всесоюзная партконференция

уровня: таким образом, во главе парторганизаций должны встать те, кому оказали доверие избравшие их люди. В последующие дни работы конференции страсти накаляются. Подробную и продуманную сценарную разработку ломают рядовые делегаты многочисленными острыми выступлениями. Писатель **Юрий Бондарев** высказывает сомнение в правильности идеологического курса перестройки и критикует позицию СМИ, «оплевывающих» прошлое. Писатель **Григорий Бакланов** предлагает «сбросить груз прошлого» и предать суду виновников беззаконий, допущенных в прежние годы. Главный редактор «Огонька» **Виталий Коротич**, основываясь на сведениях следователей **Гдляна** и **Иванова**, заявляет, что среди делегатов четыре взяточника. Эстонская делегация, во главе с избранным за месяц до начала конференции первым секретарем ЦК КП Эстонии **Вайно Вялясом**, привозит целый пакет предложений по установлению федеративного принципа взаимоотношений республик и центра: переход республики на экономическое самоуправление и хозрасчет, прямой выход на международную арену – что фактически означает государственный суверенитет республики. Сенсационным становится выступление **Бориса Ельцина**. Он заявляет, что сегодня на конференции обсуждаются те проблемы, о которых он говорил на октябрьском пленуме ЦК в 1987 г., и поднимает вопрос о своей политической реабилитации. **Ельцин** жестко критикует подготовку к конференции, выступает против идеи **Горбачева** о совмещении постов и предлагает провести по этому вопросу всенародный референдум. Выступление **Ельцина** привлекает внимание демократов и заставляет задуматься о нем как о возможном лидере демократических сил. XIX партконференция становится рубиконом перестройки. Она открывает шлюзы для критики власти, для гласного обсуждения «болевых точек» в политике, экономике, национальных отношениях. Конференция принимает проект конституционной реформы: создание двухуровневой представительной системы (Съезд народных депутатов и Верховный Совет) и соглашается с предложением о совмещении **Горбачевым** должности Генерального секретаря ЦК КПСС и поста Председателя Президиума Верховного Совета СССР. КПСС теряет монополию власти.

июль, 18

Президиум ВС СССР отказывает Совету народных депутатов НКАО в просьбе о передаче области в состав Армении. Борьба советов за НКАО

22 Кремль вынужден действовать: июньские события, связанные с армяно-азербайджанским конфликтом, другой возможности не оставляют. 15 июня Верховный Совет Армении принял решение о вхождении в состав Армении республики Нагорный Карабах; 17 июня Верховный Совет Азербайджана заявил о неприемлемости изменения границ; 4 июля в Ереване началась политическая забастовка; 12 июля сессия Совета НКАО решила самостоятельно вывести область из состава Азербайджана; в тот же день Верховный Совет Азербайджана отменил акт. В Москве для рассмотрения вопроса собирается беспрецедентно широкий Президиум Верховного Совета СССР с участием **Горбачева**. Президиум выносит вердикт: изменение границ невозможно. Формально у Москвы есть все основания для подобного решения: конституционный принцип самоопределения не может быть воплощен в жизнь в одностороннем порядке. **Горбачев** искренне стремится решать все проблемы по-человечески, без крови[11]. Но подобного опыта нет: советская власть практиковала исключительно силовые методы в решении национальных вопросов. Уговоры и призывы к взаимопониманию бесполезны. В сентябре в Нагорном Карабахе опять вспыхнут погромы. В ноябре-декабре их волна прокатится по Гяндже, Ханлару, Дашкесану, Шамхору, Мингечауру. Будет создана правительственная комиссия для оказания помощи огромному числу репатриантов. Во всех крупных городах Армении и Азербайджана разместятся боевые армейские части, будет объявлено чрезвычайное положение и введен комендантский час – что, впрочем, не остановит стрельбы. Когда 12 января 1989 г. Верховный Совет СССР введет, наконец, в Карабахе особую форму правления – специальный комитет во главе с **Аркадием Вольским**, подчиняющийся непосредственно Москве, – будет уже слишком поздно.

Нагорный Карабах

август, 9

Совмин определяет льготы для воинов-интернационалистов

23 Совет Министров принимает Постановление «О дополнительных мерах по улучшению материально-бытовых условий лиц, выполнявших интернациональный долг в республике Афганистан, и членов их семей». Дополнительные меры – это повышенная стипендия поступившим в вузы бывшим «афганцам», персональная пенсия инвалидам, пенсия по потере кормильца женам и матерям погибших. Весьма скромная материальная поддержка и туманные обещания – этим власть расплачивается по счетам «интернационального долга». Разработка программы по реабилитации «афганцев» станет делом самих пострадавших. Диагноз «афганский синдром» для представителей советского «потерянного поколения» будет поставлен с запозданием; не сразу будет осознана проблема психологической несовместимости с т. н. «мирной жизнью», социальная неадекватность «афганцев» и степень тяжести полученных моральных травм. Многие из бывших воинов-интернационалистов пополнят ряды стремительно развивающихся криминальных структур.

август, 21

В Москве разгоняют организованный «Демократическим Союзом» митинг в память о «пражской весне»

24 Несанкционированный митинг в связи с 20-летием чехословацких событий – первая громкая акция созданной несколько месяцев назад партии «Демократический Союз». Несмотря на все предпринятые властями меры, народ приходит на Пушкинскую площадь; собравшихся разгоняют, ссылаясь на нарушение недавно принятых правил проведения подобных мероприятий. ОМОН задерживает 96 человек, 38 ранены. Арестованная **Валерия Новодворская** в знак протеста объявляет голодовку. Одновременно цензура запрещает публикацию в «Огоньке» материала, посвященного 20-летию вторжения войск Варшавского договора в Чехословакию и демонстрации протеста советских диссидентов на Красной площади (единственным изданием, затронувшим тему «пражской весны», станет журнал «Век XX и мир»[12], который напечатает интервью с участницей акции протеста на Красной площади в 1968 г. **Ларисой Богораз** и с бывшим политзаключенным **Сергеем Ковалевым**). Видимо, воспоминания о «пражской весне» и вводе войск в Чехословакию еще слишком болезненны для властей, поэтому в материалах прессы, посвященных митингу «Демократического Союза» на Пушкинской площади, доминирует стилистика, традиционная для пропаганды времен «застоя»[13]. Первая в СССР легальная оппозиционная партия, «Демократический Союз» после акции на Пушкинской площади сразу же привлекает к себе внимание и симпатии значительной части общества. Основная декларируемая партией цель – ненасильственное свержение советского строя. Однако постоянные внутренние конфликты приведут к тому, что в дальнейшем «Демократический Союз» распадется на несколько группировок – так и не став влиятельной политической силой.

август

Обществу «Память» запрещают проведение митингов в Румянцевском сквере в Ленинграде

25 К этому времени общество «Память» успело объявить себя национально-патриотическим фронтом. Чернорубашечники собираются по четвергам в Румянцевском сквере для проведения митингов, пропагандирующих очищение земли русской от «жидовского отродья». Ленинградская общественность требует прекратить шовинистические акции, но ее протесты на некоторое время оставлены без внимания: митинги санкционированы обкомом КПСС. Однако представителей «Памяти», успевающих провести в Румянцевском сквере 8 митингов, все же официально уведомляют о запрете на дальнейшее проведение этих мероприятий. «Память» организует сбор подписей под петицией об официальной регистрации фронта. Уже начались серьезные разногласия между московским и ленинградским руководством «Памяти» – **Дмитрий Васильев** обвиняет ленинградцев в дешевом популизме, расценивая их действия как провокационные. Обществу предстоит раскол: многие уйдут от **Васильева** и создадут собственные экстремистские организации. Сама «Память» постепенно станет малозаметной группировкой, не играющей серьезной политической роли.

Митинг «Демократического Союза». Москва

Митинг национально-патриотического фронта «Память». Ленинград

сентябрь, 5

Бывший зять Брежнева на скамье подсудимых

26 Военная коллегия Верховного суда СССР начинает процесс в отношении арестованных в связи с «узбекским делом» бывшего министра внутренних дел Узбекской ССР **Хайдара Яхъяева**, заместителей министра внутренних дел Узбекской ССР **Петра Бегельмана** и **Таштемира Кахрамова**, начальников областных УВД Узбекской ССР **Хушвакта Норбутаева**, **Муина Норова**, **Сашима Сабирова**, первого зам. министра внутренних дел СССР **Юрия Чурбанова**, бывшего зятя **Леонида Брежнева**, и др. Им инкриминируется получение и дача взяток, злоупотребление служебным положением и др. Из 107 томов уголовного дела 17 посвящены деятельности **Чурбанова**. Это первый открытый процесс по делу о коррупции в высших эшелонах власти и самый громкий из доведенных до суда группой **Гдляна – Иванова**. В ходе судебного разбирательства адвокату **Чурбанова**, **Андрею Макарову**, удается отвести большую часть обвинений. Происходит это не только благодаря мастерству защиты и ошибкам следствия. Группа **Гдляна** уже вышла на «московский след» в «узбекском деле», и наверху не собираются способствовать дальнейшему продвижению следователей в высшие эшелоны власти. 30 декабря суд вынесет приговор: **Бегельман**, **Джамалов**, **Махамаджаев**, **Норбутаев**, **Норов**, **Сабиров** получат от 8 до 10 лет. **Чурбанов** будет осужден на самый большой срок – 12 лет в колонии усиленного режима с конфискацией имущества. Официальная пресса назовет приговор справедливым.

сентябрь, 30

На Пленуме ЦК КПСС проходит самая крупная со сталинских времен «чистка» Политбюро

27 Из состава Политбюро выведены ключевые фигуры партаппарата, способствовавшие в свое время выдвижению **Горбачева** на пост Генерального секретаря: **Андрей Громыко**, **Петр Демичев**, **Владимир Долгих**, **Михаил Соломенцев**. Вместо **Соломенцева** председателем Комитета партийного контроля при ЦК КПСС становится будущий путчист **Борис Пуго**. **Виктора Чебрикова** переводят в секретари ЦК КПСС, на посту председателя КГБ его сменяет **Владимир Крючков**. Кандидатом в члены Политбюро и председателем правительства РСФСР назначен **Александр Власов**, что заметно повышает статус российского правительства. От руководства идеологической работой отстраняют **Александра Яковлева** и **Егора Лигачева**, по причине острых и уже нескрываемых разногласий между ними. Оба остаются в Политбюро: **Яковлеву** поручают руководить международной комиссией (что свидетельствует о важнейшей его роли в партийном руководстве); **Лигачев** получает комиссию по аграрной политике (что по сути означает почетную отставку – аграрный вопрос по-прежнему неразрешим и бесперспективен). «Главным идеологом» (и автоматически кандидатом в члены Политбюро) становится **Вадим Медведев**, экономист, в конце 1970-х гг. – глава Академии общественных наук при ЦК КПСС, в начале 1980-х гг. – глава Отдела науки и высших учебных заведений ЦК. Помимо кадровых перестановок, Пленум радикально реформирует саму структуру секретариата ЦК: число его отделов решают сократить с 20 до 8. Однако это сокращение ослабляет и позиции самого **Горбачева** как лидера партии. Впрочем, уже на следующий день, 1 октября, назначено заседание Президиума Верховного Совета, на котором **Горбачева** должны избрать Председателем. Голосование будет простой формальностью.

октябрь, 1

Последний «обломок империи», сталинский выдвиженец и один из крупнейших брежневских сановников

28 Политическая карьера **Андрея Громыко** началась в конце 1930-х гг. с назначения в Наркомат иностранных дел. В 1940-х – 1950-х гг. **Громыко** занимал ряд важных мидовских постов – посол в США, в Великобритании, зам. министра иностранных дел. В 1957 – 1985 гг. – министр иностранных дел СССР, с 1973 г. – член Политбюро. Известный своей неуступчивостью во внешней политике, прозванный на Западе «господином Нет», **Громыко** был типичным советским чиновником, человеком с неподвижным лицом и непроницаемым взглядом, за которым, казалось, не скрывалось ничего, кроме политического расчета. После смерти **Константина Черненко** на заседании Политбюро 11 марта 1985 г. именно **Громыко**, осознающий всю безвыходность сложившегося

Андрей Громыко

Юрий Чурбанов. Верховный суд СССР, Москва

Андрей Громыко покидает политическую арену

положения и вынужденный выбирать из двух зол, предложил **Горбачева** на пост Генерального секретаря. Одним из первых кадровых шагов нового генсека стала смена мидовского руководства – должность **Громыко** занял **Эдуард Шеварднадзе**. Этой кадровой перестановкой **Горбачев** доказывал Западу, что с прежним стилем в советской внешней политике принципиально покончено. 2 июля 1985 г. **Громыко** стал Председателем Президиума Верховного Совета СССР, формально – главой государства, однако на деле это была декоративная должность. Несколько лет спустя после своего назначения **Горбачев** был демонстративно уважителен и предупредителен по отношению к **Громыко** – однако близкая отставка последнего ни у кого не вызывала сомнений. Помимо всего прочего, тот уже слишком стар, чтобы сохранять способность к активной деятельности. 1 октября **Громыко** оставляет свой пост. Уходит последний крупный чиновник прежней эпохи.

октябрь, 25

Прекращена антиалкогольная кампания

30 ЦК КПСС принимает Постановление[14], в котором, с одной стороны, лицемерно отмечаются успехи антиалкогольной кампании; с другой стороны – признается, что в этой сфере «радикальные перемены еще не достигнуты». Ни о колоссальных убытках, которые понес государственный бюджет в результате этой нелепой кампании, ни об иных ее негативных последствиях (падение авторитета власти, резко выросшее самогоноварение, вырубленные виноградники, «сахарный» кризис и т. д.) в Постановлении не говорится. Тем не менее, благодаря этому документу кампанию, к радости населения, можно считать завершенной. Выполняя Постановление ЦК, исполком Моссовета выносит решение об изменении порядка торговли спиртными напитками и пивом: отныне в будние дни продажа будет осуществляться с 14 часов, а в субботу, воскресенье и праздничные дни – с 11 часов. Вскоре алкогольные напитки без ограничений будут продаваться по всей стране. Правда, недолго: уже по иным, не зависящим от власти причинам, водка (наряду с сигаретами, мылом, продуктами питания) войдет в список товаров, которые можно будет получать исключительно по талонам.

октябрь, 24

Федеральный канцлер ФРГ Гельмут Коль приезжает в СССР с официальным визитом

29 Визиту **Гельмута Коля** предшествовало почти полное замораживание экономических отношений СССР с Западной Германией, причиной которому в свое время послужила личная обида **Горбачева**. В интервью американскому журналисту **Коль** позволил себе сравнить пропагандистскую манеру нового генсека с геббельсовской, и этот отзыв был растиражирован немецкой прессой. Инцидент был исчерпан только после того, как в конце 1987 г. **Коль** прислал **Горбачеву** письмо с извинениями. В феврале 1988 г. он получил приглашение посетить Москву. **Коль** привозит с собой внушительную делегацию бизнесменов и пакет совместных экономических проектов. Впервые после окончания Второй мировой войны проходят прямые переговоры между советским и западногерманским министрами обороны. **Горбачев** и **Коль** беседуют в откровенном и доверительном тоне, между ними возникает взаимная симпатия. Консерватор, католик и антикоммунист, **Коль**, как и **Горбачев**, декларирует мир как приоритетную ценность. Будущий «отец германского единства» предусмотрительно не затрагивает больной вопрос объединения. В результате визита отношения Бонна и Москвы улучшаются столь резко, что западные союзники даже начнут критиковать **Коля** за излишнюю поспешность в сближении с советским руководством.

октябрь, 30

В Минске разогнан митинг-реквием памяти жертв

31 В августе 1988 г. под Минском при строительстве газопровода в Куропатах было обнаружено массовое захоронение: 15 простреленных черепов, 20 пар обуви. Выяснено, что в 1937 – 1941 гг. здесь проводились массовые расстрелы; приблизительное число жертв – не менее 100 тыс. человек. Совет Министров БССР создает правительственную комиссию для выяснения обстоятельств трагедии. Общественность решает провести

Куропаты

сталинских репрессий, захороненных в Куропатах

в Минске митинг-реквием. Среди организаторов – писатели **Василь Быков** и **Алесь Адамович**. Однако власти препятствуют проведению этой акции: общественный транспорт остановлен, место захоронения оцеплено милицией. Несмотря на все препятствия, почтить память жертв собирается около 5 тыс. человек. Милиция разгоняет собравшихся дубинками и слезоточивым газом.

октябрь

Учреждены Народные фронты Латвии, Литвы и Эстонии

32 Накануне XIX партконференции начался процесс создания массовых политический объединений – народных фронтов. Идея создания общественных организаций, призванных служить делу демократизации, активно пропагандировалась самой властью. Одним из первых (12 июня 1988 г.) был образован Московский народный фронт (МНФ) – «союз прогрессивных сил партий и широкого демократического движения». В июне – июле 1988 г. народные фронты возникли по всей стране. Наиболее крупными объединениями стали Байкальский (Иркутск), Уральский и Ивановский народные фронты (в декабре 1988 г. будет создан Российский народный фронт). Осенью один за другим возникают Народные фронты Латвии, Литвы и Эстонии. Они выступают за расширение самостоятельности республик и национальное возрождение; подавляющее большинство населения Прибалтики поддерживает эти идеи. В первую очередь прибалтийские народные фронты пытаются добиться признания союзной властью незаконности предвоенной оккупации. Прибалтийские и российские народные фронты поначалу осознают себя единым движением. Эта солидарность обусловлена как общностью задач (дальнейшее развитие перестройки), так и наличием «общего врага» – союзных партийно-государственных и ведомственных органов. Российские «демократы» смотрят на Прибалтику как на передовую периферию, где быстрее, чем в целом по стране, появляются ростки гражданского общества.

ноябрь, 6

Совмин СССР принимает решение о возведении мемориального комплекса в Катыни

33 На последней странице предпраздничного номера «Известий» появляется заметка «По долгу памяти», в которой говорится о решении Совета Министров СССР соорудить в Катыни мемориальный комплекс. В коротком интервью чиновник Министерства культуры **Владимир Ананьин** вновь повторяет официальную советскую версию: польские военнослужащие расстреляны не войсками НКВД до 1941 г., а немцами в 1943 г. Катынская трагедия долгое время омрачала советско-польские отношения. В 1939 г., согласно секретному протоколу к «Пакту Молотова-Риббентропа», земли Западной Украины и Западной Белоруссии, отданные Польше по Рижскому договору 1921 г., были аннексированы СССР. Около 250 тыс. польских солдат и офицеров оказались в статусе военнопленных. Согласно расстрельным спискам, в 1940–1941 гг. было уничтожено около 22 тыс. военнопленных (решение было принято на Политбюро 5 марта 1940 г.). Одним из мест массовых расстрелов стал Катынский лес, где в восьми могилах захоронили 4400 человек. В 1943 г. немцы с участием международных экспертов вскрыли 7 из 8 захоронений; расследование показало, что все они были сделаны до 1941 г. Советское руководство категорически отрицало свою причастность к трагедии. Обвинение советской стороны, предъявленное Германии на Нюрнбергском процессе, было отвергнуто трибуналом из-за неубедительности улик. В 1952 г. конгресс США создал свою комиссию, которая пришла к заключению о виновности СССР. С началом перестройки польская общественность вновь и вновь возвращалась к вопросу о Катыни. **Михаил Горбачев** пообещал **Войцеху Ярузельскому** найти соответствующие материалы в советских архивах. Поиск возглавил **Александр Яковлев**, ему помогали историки, но документы якобы так и не будут обнаружены. Ко всеобщему удивлению, при передаче власти в декабре 1991 г. **Горбачев** отдаст **Ельцину** среди прочих документов и пакет по Катыни, существование которого он тщательно скрывал даже от членов Политбюро[15]. В 1992 г. архивные материалы будут переданы президенту Польши **Леху Валенсе**; тогда же их впервые опубликуют в России.

Учредительный съезд Народного фронта Латвии

Мемориальный комплекс в Катыни

ноябрь, 16

Верховный Совет Эстонии начинает борьбу за суверенитет

34 Сессия Верховного Совета Эстонии принимает Декларацию о суверенитете Эстонской ССР и изменяет статью 74 Конституции республики. На практике это означает отрицание первенства союзных законов на территории Эстонии, поскольку Верховный Совет Эстонии наделяет себя правом определять границы действия законов СССР. 26 ноября Верховный Совет СССР признает действия ВС Эстонии не легитимными. В Эстонии проходят митинги в поддержку решения о суверенитете, организованные Народным фронтом. Парламент Эстонии берет на себя право использовать вето для отклонения законов, принимаемых в Москве. Одновременно сессия Верховного Совета Литвы принимает решение считать государственным языком литовский, а флагом республики – трехцветный национальный. Группы «Движение» и «Саюдис» требуют от литовского парламента принять новую Конституцию или поправки к старой – аналогичные тем, что приняты в Эстонии.

ноябрь, 19

Во Дворце культуры Московского электролампового завода открывается Неделя совести

35 Неделя совести организована будущим «Мемориалом». В фойе ДК – выставка проектов Мемориала жертвам сталинских репрессий. Установлена Стена памяти, где представлены исторические свидетельства о временах террора. Выложена из кирпича карта ГУЛАГа – 162 лагеря. Рядом – каторжная тачка для пожертвований, в которую будет собрано более 57 тыс. рублей. Участники Недели совести предлагают открыть все архивы, опубликовать в СССР доклад **Хрущева** на XX съезде (напечатанный во всем мире давно и неоднократно), убрать имена людей сталинского окружения с карты страны, часть собранных средств направить на улучшение быта переживших репрессии, поскольку никаких льгот для жертв сталинского террора в СССР по-прежнему нет. 27 ноября выходит номер «Московских новостей», целиком посвященный «Мемориалу». Мероприятия, проведенные в рамках Недели совести, подробно освещает «Огонек». Антисталинская кампания достигает своего апогея.

декабрь, 1

Верховный Совет СССР вносит поправки в Конституцию СССР

36 В соответствии с решениями XIX партконференции, в Конституцию СССР вносятся поправки, относящиеся к политической системе. Переписаны главы 12 («Система и принципы деятельности Советов народных депутатов»), 13 («Избирательная система»), 15 («Съезд народных депутатов СССР и Верховный Совет СССР»). Согласно принятым поправкам, высшая власть в стране принадлежит теперь Съезду народных депутатов СССР, созываемому раз в год (выборы назначены на начало 1989 г.). Из 1500 депутатов Съезда две трети избираются по традиционным одномандатным округам, оставшаяся часть – от «общественных организаций» (к последним относятся и КПСС, и, например, общество филателистов). Верховный Совет СССР является постоянно действующим высшим органом государственной власти, состоящим из двух палат – Совета Союза и Совета Национальностей. Он избирается тайным голосованием из числа депутатов Съезда, и каждый год переизбирается одна пятая состава. Таким образом, Председатель Верховного Совета СССР становится высшим должностным лицом советского государства, однако не более чем два срока подряд. Аналогичные принципы построения политической системы распространяются на все союзные и автономные республики – у них свой Съезд, Верховный Совет, Президиум и Председатель ВС.

декабрь, 7

Михаил Горбачев выступает с речью на 43-й сессии Генеральной Ассамблеи ООН в Нью-Йорке

37 Своим выступлением перед главами государств со всего света **Горбачев** рассчитывает положить конец эпохе «холодной войны», начавшейся с речи **Уинстона Черчилля** в Фултоне 5 марта 1946 г. **Горбачев** говорит об отказе от модели «закрытых» обществ, признании многовариантности развития и принципа свободы выбора, деидеологизации межгосударственных отношений, усовершенствовании норм международного права и обязательности его соблюдения. Значительную часть выступления он посвящает проблемам «третьего мира» – региональным конфликтам, теме бедности (в этой связи **Горбачев** предлагает ввести столетний мораторий на выплату долгов Советскому Союзу

Неделя совести. Стена памяти. ДК МЭЛЗ, Москва

Демонстрация в Эстонии

со стороны слаборазвитых стран, а в некоторых случаях списать задолженность полностью). Доказательством мирных намерений генсека служат новые инициативы по сокращению вооружений. Аудитория встречает речь бурной овацией. **Горбачева** сравнивают с **Вудро Вильсоном**, **Франклином Рузвельтом** и **Уинстоном Черчиллем**. Это его звездный час. Однако получив сообщение о землетрясении в Армении, **Горбачев** прерывает поездку. Отменив ряд встреч в Нью-Йорке, визиты на Кубу и в Великобританию, он возвращается в Москву.

декабрь, 7

Землетрясение в Армении

38 Сила толчков достигает 10,5 баллов по 12-балльной шкале. Масштабы бедствия ошеломляют: в результате стихийного бедствия 24 тыс. человек погибло, 500 тыс. остались без крова, 2,5 тыс. тяжело ранены. Особо пострадали северные районы республики (Степанаванский, Спитакский, Амассийский). Значительная часть зданий в городах Ленинакан, Кировокан, Степанаван превращена в руины. Город Спитак разрушен полностью. В первый же день трагедии в Армению приезжают врачи и спасатели. Раненых размещают в клиниках по всей стране. Помощь приходит и из-за рубежа: 53 государства выделяют около 100 млн. долларов на спасательные работы, 2 тыс. иностранных специалистов помогают разбирать завалы. Создается специальная комиссия Политбюро во главе с председателем Совета Министров СССР **Николаем Рыжковым**, занимающаяся организацией ликвидации последствий катастрофы и выясняющая, почему разрушения в результате землетрясения столь велики. Окажется, что здания старого фонда чаще всего спасали жизни своим обитателям; дома же, появившиеся в последние десятилетия, были построены без учета сейсмоопасности района и с грубыми нарушениями строительных норм, а потому обрушивались даже при слабых толчках. Волонтеры (в числе которых журналисты, фотографы, медицинские работники) будут вспоминать атмосферу, в которой совершенно незнакомые люди из разных краев помогали друг другу, как братья; для многих из них этот опыт станет равносильным опыту войны. 10 декабря в зону бедствия прибывает **Михаил Горбачев**. 11 декабря Католикос всех армян **Вазген I** проводит в Эчмиадзине и Ленинакане службу памяти погибших.

декабрь, 28

Кооперативную деятельность решают ограничить

39 Совмин принимает Постановление «О регулировании отдельных видов деятельности кооперативов в соответствии с Законом СССР «О кооперации в СССР». В перечень видов деятельности, которой не вправе заниматься кооператоры, вошли: изготовление оружия и боеприпасов, производство наркотиков, оказание отдельных видов медицинской помощи, производство и прокат кино-видеопродукции, организация ломбардов, изготовление печатей, орденов и т. д. По мнению юристов, Постановление нарушает принятый Совмином «Закон о кооперации», статьей 10 которого под страхом экономической ответственности пресекаются любые формы вмешательства в деятельность кооператива со стороны государственных органов, а статья 15 предусматривает, что деятельность кооператива может быть прекращена только при убыточности и неплатежеспособности или в случае неоднократных и грубых нарушений законодательства. Постановление Совмина выглядит как угроза кооператорам, наступление на их свободы. На деле же оно почти не затрагивает деятельность уже существующих кооперативов, занимающихся в основном производственной деятельностью и бытовыми услугами. Процесс пошел, и никакими постановлениями его уже не остановить.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (1, 4, 5) Аркадий БЛЮМБАУМ (3, 6, 11, 28),
Наталья БОЧКАРЕВА (2, 7, 13, 18, 29, 33, 37),
Игорь ЛУКОЯНОВ (2, 8 — 12, 14 — 17, 21 — 27, 30 — 33, 36, 38),
Максим МЕДВЕДЕВ (20), Надежда САШИНА (8, 15, 19, 30, 34, 35, 39)

Последствия землетрясения в Армении

резюме

Первый год реальных изменений. Приближение краха системы не может не осознаваться партийным руководством. В этой ситуации ему остается либо опережать события, перехватывая лозунги радикалов (так в начале 1990-х гг. будет действовать **Борис Ельцин**), либо пытаться вернуться не в брежневское даже, а в сталинское время (именно к этому сводятся идеи **Нины Андреевой**). Старая элита (будущий ГКЧП) ищет новую идеологию и находит ее в лозунгах легализовавшейся «Памяти». Горбачевцы дрейфуют между традиционными ценностями (реабилитация православия) и шестидесятнической утопией. Борьба с коррупцией (дело **Гдляна – Иванова**) уже выходит из-под контроля политического руководства и грозит народным бунтом против начальства.

Отчаявшись вытянуть социалистическую Россию из болота силами партократов, горбачевское окружение пытается заручиться экономической помощью Запада и одновременно поддержкой общественного мнения внутри страны. Осознана наконец необходимость и неизбежность политической реформы.

Политика впервые становится достоянием широкой публики. Сначала выборы на XIX партийную конференцию, а затем ее широкий показ по телевидению делит общество на «болельщиков» **Егора Лигачева** (их – меньшинство) и «болельщиков» **Ельцина** (они – в большинстве). Советские люди сбиты с толку. Они чувствуют себя как дети при ссоре старших; им, прежде вынужденно и привычно молчавшим, предлагают высказываться и принимать чью-то сторону. Ощутимый кризис власти, стремительная криминализация общества, Сумгаит и Спитак, обилие техногенных и природных катастроф – эйфория от невиданной прежде свободы постепенно вытесняется неуверенностью в завтрашнем дне, переходящей в тревогу, а затем и в панику. Интеллигенция боится возможного реванша консерваторов, народ – голода и нищеты, русские на окраинах – стрельбы и погромов. Попытка «разморозить» тоталитарную Россию приводит к неожиданным результатам. Начинаются национальные волнения, иногда не выходящие за рамки «бархатных революций» (Прибалтика), а иногда принимающие брутальные формы (Закавказье). Первые толчки тектонических процессов, которые через три года приведут к развалу СССР, уже явственно ощутимы. Никаких способов борьбы с грядущей деколонизацей горбачевское руководство не придумает. В срочном порядке созданные карательные органы окажутся абсолютно неприспособленными к новым реалиям – они так и не научатся бороться с массовыми беспорядками, погромами, террором и всем тем, что неизбежно являет изнанку демократического общества. Деколонизация в СССР пойдет по худшему, португальскому, пути: брошенные на произвол судьбы в национальных республиках русские, конфликты между новыми государствами, разрыв хозяйственных связей.

Советская экономика, встрепенувшаяся было как смертельно больной, которому ввели укол камфары, уже входит в фазу острого кризиса. Он прежде всего ударит по самым незащищенным слоям населения – бюджетникам (пенсионерам, учителям, шахтерам). Из-за неэффективной инвестиционной программы внешний и внутренний долг государства будет нарастать. Деньги по-прежнему вкладываются в строительство огромных заводов и других промышленных объектов, которые должны дать продукцию через много лет – когда, как позже выяснится, ни СССР, ни **Горбачева** (в качестве Президента) уже не будет. От большинства этих начинаний останутся огромные фундаменты и котлованы.

Законы о кооперации и индивидуальной трудовой деятельности при сохраняющемся государственном регулировании цен приведут к разбалансировке – сначала торговли, а потом и промышленности. Классовое чувство и здравый смысл подсказывают многим из партийных руководителей, что создание кооперативов нанесет плановой системе смертельный удар. С другой стороны, понятно, что и сама плановая система находится в глубочайшем кризисе и требует безотлагательного реформирования. Отсюда метания в области формирования т. н. рынка, попытка сочетать и чередовать либеральные и репрессивные меры. Это, в свою очередь, приведет к еще большей коррумпированности чиновников с нарождающимся частным сектором. Возникает новая общность советских людей – рэкетиры. В революционное время они, вероятно, стали бы командирами у красных или зеленых, но в перестроечной ситуации они могут реализовать свои амбиции только в рэкете – специфической форме социальной мобильности, порожденной разваливавшимся государством. В отличие от рэкетирского, рабочее стачечное движение, начавшееся в 1987 г., в условиях экономического кризиса окажется безуспешным.

1988 г. впервые ясно показывает, что нарастающие изменения радикальнее двух прежних попыток либерализации социализма – нэпа и «оттепели». Необходимо определяться – в личном и общественном планах – уезжать в деревню, эмигрировать, заводить свое дело, участвовать в демонстрациях, организовывать рок-группу или видеосалон. «Отсиживаться в окопах» (по выражению коммунистов) теперь уже и невозможно, и невыгодно.

Лев ЛУРЬЕ

гуманитарные науки и самосознание общества

январь, 16

Статья полковника Владимира Филатова в «Красной звезде»: сталинизм жив. Вопрос о пересмотре отношения к пропавшим без вести и прошедшим плен во время Великой Отечественной войны по-прежнему остается открытым

1 Жаркие дискуссии разгораются вокруг проблемы пропавших без вести и плененных в период Великой Отечественной войны. Газета «Красная звезда» публикует статью полковника **Владимира Филатова** «Белые», «серые», «черные». Автор возмущен призывом смыть пятно позора с этой категории советских людей, прозвучавшим со страниц газеты «Известия». **Филатов** обвиняет газету в попытке «героизации плена» и предупреждает об опасности такой позиции для дела воспитания молодежи в армии. 5 февраля «Известия» публикуют ответ **Филатову**[1]. Газета напоминает своему оппоненту о таких категориях, как мораль, нравственность и сострадание. Печатаются предложения, содержащиеся в почти 3000 письмах-откликах, пришедших в редакцию «Известий»: разработать специальный статус для пропавших без вести и пленных, разрешить помещать на обелисках их фамилии, убрать из анкет графу о плене, поставить памятник на народные деньги всем пропавшим без вести и погибшим в фашистской неволе. После повести «Судьба человека» **Михаила Шолохова**, «правдивость» которой была справедливо высмеяна **Александром Солженицыным** в «Архипелаге...», судьба военнопленных (несколько миллионов только в первые месяцы отступлений) замалчивалась советской историографией. Беспрецедентная жестокость по отношению к ним (отказ от соблюдения Гаагской 1907 г. и Женевской 1929 г. конвенций; приказ № 270 от 16 августа 1941 г., согласно которому вина за пленение целиком возлагалась на самих плененных; спецлагеря для бывших военнопленных и массовые репрессии по абсурдной статье «измена Родине» и т. д.) была как бы осуждена секретным Постановлением ЦК в 1956 г. Однако серьезных последствий этот документ не имел. Только в 1995 г. будет подписан Указ Президента РФ, восстанавливающий в гражданских правах бывших советских военнопленных и репатриированных в годы Великой Отечественной войны.[2] К этому времени в живых из этой категории граждан останутся уже совсем немногие.

январь

«Круглый стол» в редакции журнала «История СССР»: пересмотр отношения к немарксистской историографии

2 Журнал «История СССР» (№ 1) собирает «круглый стол» историков для выработки концепции журнала в отношении немарксистской историографии. Большинство участников – сотрудники Института истории СССР. Зам. директора Института профессор **Анатолий Сахаров** в своем выступлении осторожно признает, что в немарксистской историографии есть элементы научного знания. Наиболее радикально по-прежнему настроен **Юрий Афанасьев**, и он не мирится с паллиативом: буржуазная историография, просвещает он собравшихся, это вообще-то наука, с которой необходимо вести диалог на равных. **Афанасьев** предлагает стройную и законченную программу по выработке новой исторической концепции, основанную на критическом переосмыслении самой марксистско-ленинской теории. По его мнению, гегелевская диалектика не учитывает новейшие достижения естествознания и должна вобрать в себя современные гуманитарные направления. В основу исторического материализма нужно закладывать не только европейскую модель общества, но и восточные модели, знания о которых практически отсутствовали во времена **Маркса** и **Ленина**. **Афанасьев** считает, что нужно создать новое учение о социализме, поскольку идея классиков о том, что капитализм изжил себя, не оправдалась. **Маркс** и **Ленин** не могли предвидеть первую и вторую НТР, постиндустриальное и постпостиндустриальное общества. Новое учение должно исходить из того, что наступившая эпоха – капиталистически-социалистическая. И это сосуществование может продлиться столетия. Теория смены общественно-экономических формаций должна признать равные возможности демократического

Полемические письма из редакции

«БЕЛЫЕ», «СЕРЫЕ», «ЧЕРНЫЕ»

Владимир Филатов. «Белые», «Серые», «Черные». «Красная Звезда», 16 января

Журнал «История СССР»

и социалистического варианта. По мнению оппонентов **Афанасьева**, это слишком радикальная смена концепций. Но альтернативную программу «исторической» перестройки оппоненты предложить не могут.

январь

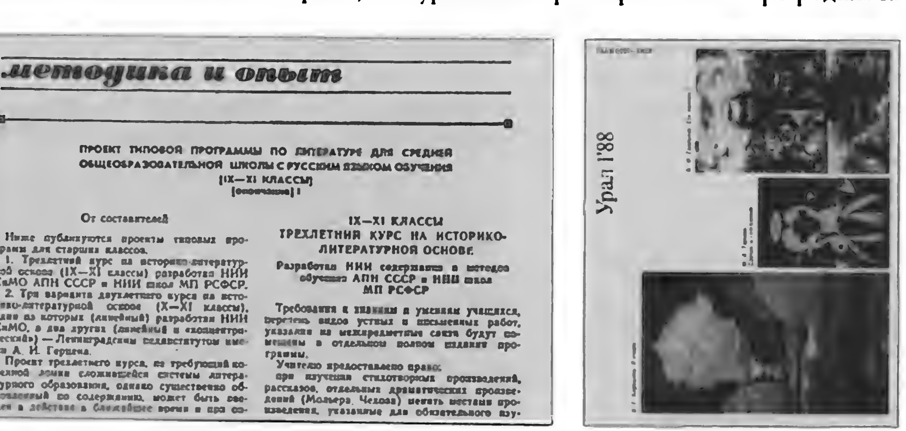
В журнале «Литература в школе» (№ 1) опубликован проект новой программы по литературе для старших классов

3 Полностью название документа звучит так: «Проект типовой программы по литературе для средней общеобразовательной школы с русским языком обучения (IX – XI классы)». Проект производит впечатление революции в гуманитарном образовании. «Стандартный набор» XIX в. остается практически без изменений: **Батюшков** и **Баратынский** по-прежнему отсутствуют, **Тютчев** и **Фет** все под тем же грифом «Поэты-современники Некрасова», «символисты» (кроме **Блока**) общим списком в обзоре. Но уже в «советском» периоде (XI класс) – существенные перемены. Включены «Мастер и Маргарита» **Булгакова**, рассказы **Платонова**, поэзия **Ахматовой** и **Пастернака**. «Поднятая целина» может быть заменена «Тихим Доном» по желанию учителя. В списке литературы «для самостоятельного (внеклассного) чтения» появляются **Цветаева** и **Брюсов**, «Дни Турбиных» и «Жизнь господина де Мольера» **Булгакова**. При этом сохраняются «Кремлевские куранты» **Погодина**, «Цемент» **Гладкова**, «Железный поток» **Серафимовича**. За учителем также сохраняется и право на «золотую середину»: **Бакланов–Адамович–Быков**, **Арбузов–Розов–Рощин**, **Абрамов–Астафьев–Шукшин**. Параллельно с публикацией проекта программы в журнале вовсю печатаются «экспериментальные» разработки для изучения в рамках внеклассного чтения перестроечных хитов – пьес **Шатрова**, «Детей Арбата» **Рыбакова** и «Печального детектива» **Астафьева**. Очевидно, что министерским методистам все сложнее охватить русскую литературу своим «кратким курсом», но они еще стараются сдержать инициативу учителей спущенными сверху списками. Летом на вступительных экзаменах в гуманитарные вузы «непрограммная» литература будет включена в темы для сочинений, а на устном экзамене осведомленность в журнальных публикациях последних лет будет играть роль дополнительного вопроса. Причем оценка будет зависеть в первую очередь от совпадения идейных позиций абитуриента и экзаменатора.

январь

Выходит «экспериментальный» (или, как говорят в Москве, «молодежный») номер журнала «Урал»

4 Экспериментальный номер – звездный час «Урала», основного журнала огромного региона страны, именно сейчас переживающего лучшие дни своей жизни. В первый и последний раз книжку «Урала» буквально рвут из рук, одалживают ее на ночь, платят за нее спекулянтам рублей этак пятьдесят, составляющие стабильное недельное счастье советского человека. По прошествии некоторого времени станет ясно, что эксперимента и авангарда в этом номере едва ли больше, чем, скажем, у **Василия Аксенова** времен «Затоваренной бочкотары». Но прежде официальный советский журнал не мог до краев затовариться авангардной бочкотарой, «Урал» становится первопроходцем. Он делает это, таким экстравагантным образом справляя свое тридцатилетие. Его номера первых лет выглядели так, как им и следовало выглядеть: длинные производственные романы, этюды о людях труда, псевдозадушевная лирика, статьи «Партия и литература», «Во имя коммунизма!». «Урал» 1960-х гг. порой сравнивали с «Новым миром» **Александра Твардовского** (статьи **Льва Аннинского**, произведения **Виктора Астафьева**, братьев **Стругацких**, роман **Джорджа Хеллера** «Уловка 22» в разделе «Сатира и юмор»). В 1970-е гг. «Урал» был монолитен и правоверен. В 1980-е гг. встряхнулся и оживился, о нем снова «стали говорить». Одним из «заинтересованных» читателей однажды выступил первый секретарь обкома **Борис Ельцин** – вызвав на ковер редакцию, он стучал кулаком по столу и кричал, что журнал опозорил область перед Центральным Комитетом и перед всем социалистическим отечеством. После перестройки «Уралу» трудновато угнаться за столицей в деле возвращения классиков. Счастливая идея экспериментального номера рождается в головах прозаиков **Андрея Матвеева** и **Валерия Исхакова** (последний возглавлял отдел прозы). На уральских просторах к той поре родилось



методика и опыт

ПРОЕКТ ТИПОВОЙ ПРОГРАММЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ СРЕДНЕЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ С РУССКИМ ЯЗЫКОМ ОБУЧЕНИЯ (IX—XI КЛАССЫ)

От составителей

Ниже публикуются проекты типовых программ для старших классов.

1. Трехлетний курс на историко-литературной основе (IX—XI классы) разработан НИИ СиМО АПН СССР и НИИ школ МП РСФСР.

2. Три варианта двухлетнего курса на историко-литературной основе (X—XI классы), один из которых (линейный) разработан НИИ СиМО, а два других (линейный и «концентрический») — Ленинградским пединститутом имени А. И. Герцена.

Проект трехлетнего курса, не требующий коренной ломки сложившейся системы литературного образования, однако существенно обновленный по содержанию, может быть введен в действие в ближайшее время и при со-

IX—XI КЛАССЫ
ТРЕХЛЕТНИЙ КУРС НА ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВЕ

Разработан НИИ содержания и методов обучения АПН СССР и НИИ школ МП РСФСР

Требования к знаниям и умениям учащихся, перечень видов устных и письменных работ, указания на межпредметные связи будут помещены в отдельном полном издании программы.

Учителю предоставлено право:

при изучении стихотворных произведений, рассказов, отдельных драматических произведений (Мольера, Чехова) менять местами произведения, указанные для обязательного изу-

Проект новой школьной программы по литературе для средней школы

Журнал «Урал»

немало текстов, претендовавших на право представлять «параллельную словесность», так что вскоре редакционные столы ломились от рукописей. Определяющими для номера становятся повести **Александра Иванченко** и **Андрея Матвеева**, рассказы **Александра Верникова** и **Александра Громова**, стихи **Виталия Кальпиди** и **Аркадия Застырца**, статья ленинградского экономиста **Сергея Андреева** «Причины и следствия», наделавшая огромного шума острой парадоксальностью анализа советской бюрократической системы. А преемником легендарного номера станет «Текст» — уральская кузница «другой литературы», «журнал в журнале», который сумеет вовремя родиться (1989) и, что не менее важно, вовремя, за дальнейшей ненадобностью, умереть (1991). Из него выйдут ныне видные литераторы — **Вячеслав Курицын**, **Верников**, **Александр Еременко** и **Кальпиди**. Экспериментальный «Урал», рижские «Родник» и «Даугава», блестящие публикации в журналах «Радуга», «Волга», «Дон», «Сибирские огни» и др. — станут маленькими победами нестоличной интеллигенции в борьбе с «центростремлением» страны. Однако в последующие, как и в старые, советские, времена Москва и Ленинград будут периодически рекрутировать из провинций все лучшее.

январь

В рижском журнале «Даугава» меняется руководство — а вместе с ним и идеология. Малоформатная книжечка прочно входит в обязательный набор перестроечного подписчика

5 Главным редактором «Даугавы» назначен драматург **Владлен Дозорцев**, автор нашумевшей перестроечной пьесы «Последний посетитель». У **Дозорцева** — столичные амбиции и далеко идущие планы: он видит свою задачу в том, чтобы преодолеть провинциальность журнала и вывести его на всесоюзный уровень. Единственным козырем в борьбе за рейтинг в среде интеллектуалов может стать сотрудничество с рижскими (и через них — тартускими) гуманитариями. «Культурологию» — так назван теперь один из разделов журнала — курирует филолог **Вадим Руднев**. В журнале появляются статьи **Юрия Лотмана**, **Михаила Гаспарова**, **Романа Тименчика**, **Юрия Цивьяна**, самого **Руднева**. Авторы знаменитых «Тартуских записок» и «Семиотик» обретают аудиторию, несопоставимую с аудиторией специальных филологических изданий. Основные публикации (работы **Георгия Адамовича**, фрагменты из «Шума времени» **Осипа Мандельштама**, «Истребление тиранов» **Владимира Набокова**) сопровождаются литературоведческим комментарием, что тоже не характерно для массовых литературных журналов. Однако «Даугаву» полюбят не только высоколобые интеллектуалы, но и воистину огромная армия закоренелых антисоветчиков, которым перестройка до сих пор кажется очередным блефом, — журнал и в идеологическом смысле пойдет гораздо дальше столичных «толстяков», опережая их на шаг-два: именно здесь будет опубликован «Крутой маршрут» **Евгении Гинзбург** (образец жесткой лагерной прозы), именно здесь напечатают те главы «Архипелага...», что не прошли цензуру в «Новом мире». Одновременно журнал, большая часть тиража которого попадает в Россию, воспринимается как объективный, не полностью контролируемый Москвой, голос демократической Прибалтики. Тираж с 18 000 экз. в 1986 г. вырастет до 37 000 в 1988 г., а в 1989 г. достигнет 80 000 — лишнее свидетельство того, что журнал будет распространяться далеко за пределы Латвии.

январь

«Наше Наследие» — новый журнал, который начинает издавать Советский Фонд культуры

6 Первый номер «Нашего Наследия» выглядит роскошно, напоминая разом и дореволюционные журналы типа «Столица и усадьба», и глянцевые иностранные (печать осуществлена в Великобритании по договору с «Maxwell Communication corp.»). Не случайно, что первые номера вызывают почти ажиотажный спрос и попадают на альбомные полки книгообменов. Состав редакционной коллегии напоминает президиум некоего юбилейного собрания — по авторитету от каждой области культуры: **Дмитрий Лихачев**, **Сергей Аверинцев**, **Юрий Бондарев**, **Даниил Гранин**, **Георгий Свиридов** и другие. Возглавляет редакцию **Владимир Енишерлов**, до того не слишком известный либеральный филолог популяризаторского склада. В рубрике «Возвращение забытых имен» в первый же год публикуют **Владимира Соловьева**, **Евгения Трубецкого**, **Павла Флоренского**, в других

Журнал «Даугава»

Журнал «Наше Наследие»

разделах появляются **Николай Бердяев**, **Лев Шестов**, **Николай Гумилев**, **Владимир Набоков**, **Владислав Ходасевич**, **Георгий Федотов**, **Анна Ахматова**, **Марина Цветаева**. Материалы по истории христианской церкви в России помещаются с эвфемистическим подзаголовком «Память». Тем не менее, авторитет Фонда Культуры (а для кого-то – лично **Лихачева**) настолько велик, что титульные статьи пишут **Аверинцев**, **Юрий Лотман**, **Мераб Мамардашвили**. Изобразительный ряд журнала разнообразен и плотен. Отсутствует традиционная передвижническая и соцреалистическая классика. Зато появляются «мирискусники», русский и зарубежный авангард, уникальные архивные фотографии. В конце журнала под заголовком «У бескорыстия есть имена» из номера в номер печатаются списки дарителей Фонда Культуры: рабочие и пенсионеры через запятую с **Армандом Хаммером** и **Джорджем Соросом** (вскоре в этом списке появятся и **Горбачевы, Михаил Сергеевич** и **Раиса Максимовна**). Тираж журнала – 200 000 экз. Объем – 160 стр. Цена достаточна высока для «толстого» журнала – 2 рубля за номер, но для мини-альбома – просто демпинговая (для сравнения: «Знамя», «Молодая Гвардия» и «Москва» стоят 95 коп., «Новый мир» – 1 руб. 20 коп., «Иностранная литература» и «Современная драматургия» – 1 руб. 80 коп., «Искусство кино» – 1 руб. 95 коп.).

январь

В журнале «Вопросы философии» опубликован перевод статьи Карла Густава Юнга «Об архетипах коллективного бессознательного»

7 Последняя доперестроечная публикация в России основателя «аналитической психологии», самого знаменитого ученика **Фрейда**, одного из крупнейших психологов двадцатого столетия **Карла Густава Юнга** состоялась в далеком 1924 г.[3] Долгие годы советский человек знакомился с его учением по знаменитой статье **Сергея Аверинцева**[4], однако тексты самого **Юнга** в русских переводах отсутствовали. Несколько томов, изданные в предвоенные годы на русском языке **Эмилием Метнером** (сотрудником **Юнга**), оставались недоступными для отечественного читателя. **Юнг** мыслил в качестве основы, фундамента индивидуальной души родовой, коллективный опыт. Оптимальным способом сохранения и передачи данного опыта **Юнг** считал определенный набор базисных символов (архетипов), общих для всех религий и мифологий. Для **Юнга** религия и мифология были не порождением истории, определенного уровня развития человеческого общества (как считали теоретики ортодоксального марксизма), а почти природным феноменом, в основе которого – динамика первообразов «коллективного бессознательного». Такие взгляды вступали в противоречие с атеистической советской идеологией, полагавшей религию сугубо историческим, то есть возникающим и исчезающим во времени, явлением. Натурализация религии, с одной стороны, и антиисторизм (когда в качестве базисного признается коллективный опыт, неизменный на все времена), с другой, – все это делало тексты **Юнга** невозможными для издания в СССР. Их можно было лишь «критиковать». Вступительная статья к публикации работы **Юнга** «Об архетипах коллективного бессознательного» в «Вопросах философии», написанная **Алексеем Руткевичем**, однако, далека от жанра советской «критики»: перед нами вполне объективное изложение доктрины, к тому же со ссылкой на русских религиозных философов. Выбор именно этого текста продиктован необходимостью прежде всего объяснить основные, базисные понятия «аналитической психологии», которые широкому читателю до сих пор неизвестны.

февраль

200-летний юбилей со дня рождения Артура Шопенгауэра отмечается во всем мире, а теперь – и в СССР

8 В журнале «Вопросы философии» напечатана статья **Арсения Чанышева** «Этика Шопенгауэра: теоретический и мировоззренческий аспекты». Вскоре **Артур Шопенгауэр** переживет второй (после рубежа XIX и XX вв.) пик популярности в России – вновь войдут в моду «Афоризмы житейской мудрости», которые на рубеже 1980-х – 1990-х гг. выдержат множество переизданий. В 1988 г. «знакомство» с **Шопенгауэром** с точки зрения философского образования предваряет возвращение в Россию и **Фридриха Ницше**. **Чанышев** обозначает более или менее очевидное движение от **Шопенгауэра** к **Ницше**:

Артур Шопенгауэр

Карл Густав Юнг

последний благожелательно цитируется им как «наследник и критик» **Шопенгауэра**, а заключительная часть статьи посвящена «элитарному аспекту концепции свободы» у **Шопенгауэра** и **Ницше**. В тексте **Чанышева** не просто выделена роль «духовной элиты», но — посредством **Ницше** — во главу ее поставлен философ, отказавшийся смотреть на мир глазами кабинетного ученого-теоретика. К юбилейным мероприятиям можно также отнести и конференцию, посвященную **Шопенгауэру** в связи с 200-летием со дня его рождения. Здесь немецкий философ без обиняков характеризуется как значительный мыслитель, рассматривается его влияние на **Николая Бердяева**, **Владимира Соловьева** и других выдающихся представителей русской философии.

март

Журнал «История СССР» (№ 3) публикует материалы «Дискуссии о периодизации истории советского общества»

9 Основной докладчик на дискуссии, прошедшей в Институте истории СССР, — председатель научного совета АН СССР академик **Максим Ким**. Он предлагает разделить историю советского государства на три этапа: переходный период от капитализма к социализму (1917 — 1941 гг.); СССР на пути полной и окончательной победы социализма (1941 — 1985 гг.); всестороннее совершенствование социализма (с 1986 г.). Главные споры вызывает граница окончания переходного периода. Некоторые выступающие предлагают передвинуть ее на 1955 г., поскольку «невозможно вписать в социализм культ личности». Варианты периодизации истории СССР печатают и другие издания, однако к единому мнению оппоненты так и не приходят.

март, 21

В редакции журнала «Вопросы философии» собирается круглый стол по «проблемам изучения русской философии и культуры»

10 Хотя участники стола говорят о совершенно разных предметах (о специфике русской религиозной философии, о революционерах-демократах и их подлинном значении в нашей истории, о сталинизме в общественной мысли и реакции на изобличение сталинизма, о национализме в его современных и классических формах), это заседание играет определенную роль: оно «готовит почву» для переиздания текстов прежде всего религиозных мыслителей рубежа XIX — XX вв. и запускает механизм их обильного цитирования как «нравственных авторитетов». Многие выступающие выделяют этику в качестве главной сферы русской философии, а отечественную литературу — в качестве главной ее опоры. Религиозный аспект философствования последователей **Владимира Соловьева** лишь обозначается — как культурный фон — даром что «возвращение» религиозной философии совпадает с примирением государства и церкви перед праздником 1000-летия крещения Руси. В этом году готовятся к изданию еще один двухтомник **Соловьева**, книги **Николая Бердяева**, **Константина Каверина**, **Александра Потебни**, для приличия «разбавленные» анархистом **Михаилом Бакуниным** и материалистом **Дмитрием Писаревым**.

апрель, 27

Открывается совместная конференция писателей и историков, организованная Академией наук СССР, Союзом писателей СССР и Академией общественных наук при ЦК КПСС

11 У историков и писателей за последние несколько лет общих тем для разговора накопилось достаточно. По сути, они во многом заимствовали друг у друга социальные и профессиональные функции, в некотором роде поменявшись местами. Историки вовсю работают в новом для себя жанре «исторической беллетристики», заменяя читателю все дефицитные популярные жанры — от политических детективов до романтических мелодрам на фоне дворцовых интриг; писатели же с увлечением занимаются документальными исследованиями, стремясь быть поближе к факту и подальше от художественного вымысла, который теперь не в чести. Однако об этом неожиданном взаимообмене функциями участники конференции говорят неохотно. Начавшись с речей больших начальников соответствующих ведомств (первого секретаря правления Союза писателей **Владимира Карпова**, вице-президента АН **Петра Федосеева**, редактора журнала «Вопросы истории КПСС» **Василия Касьяненко**, членкора АН СССР **Петра Николаева** и др.), конференция далее идет по накатанной колее. **Юрий Афанасьев**, как и прежде, клеймит советскую историографию как «самую сфальсифицированную в мире»[5] и академиков — за благодушное отношение. Академики огрызаются: **Юрий Кукушкин** не ленится

ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

Философия и историческая наука

Материалы «круглого стола»

От редакции. С перестройкой общественных наук значительно усилилась потребность в налаживании их взаимодействия в реальной научно-исследовательской работе. Организуя в апреле 1988 г. за «круглым столом» встречу философов и историков, редакция исходила из того, что сейчас выдвигается целый ряд острых, в том числе философских вопросов, связанных с переосмыслением истории нашего общества и в какой-то степени понимания исторического процесса в целом, с развитием исторического сознания общества, по существу, формированием нового исторического мышления.

Традиционные формы сотрудничества философов и историков, сотрудничества, надо прямо сказать, вялого, никак не могут способствовать плодотворному решению этих проблем. Нужны активные совместные, в том числе поисковые, обсуждения всей совокупности философской и методологической проблематики

«Философия и историческая наука». «Вопросы философии», № 4

Людмила Ковалева. «Народ, забывающий свою историю, обречен повторить ее». Плакат

повторить, что «недопустимо изображать последние 70 лет в истории нашего народа как сплошную цепь ошибок».[6] Литераторы разбиваются на два лагеря примерно по тому же принципу. Конференция в очередной раз подтверждает, что интересы гуманитариев по-прежнему далеки от предметов собственно профессиональных: они все еще заняты идеологической борьбой.

май, 13

Газета «Правда» сообщает, что в Политбюро ЦК КПСС одобрило издание серии «Из истории отечественной философской мысли»

12 Русские философы-идеалисты – «дипломированные лакеи поповщины» (по ленинскому определению), злейшие враги марксизма, высланные из Советской России на философском пароходе в 1922 г., директивным путем возвращаются на Родину. Проект осуществляется крупнейшим коммунистическим издательством страны «Правда» в виде приложения к журналу «Вопросы философии». Это событие становится началом настоящей идеалистической революции в пока еще марксистской стране. В «Литературной газете» открывается рубрика «Из истории русской философской мысли». Со второй половины года «толстые» журналы наперебой начнут печатать идеалистов и мистиков – как отечественных, так и зарубежных. Главный атеистический журнал «Наука и религия» постепенно превратится в рассадник теософии, оккультизма, восточного мистицизма и астрологии.

май, 24

Умер Алексей Лосев

13 В Москве умер выдающийся философ и историк античности **Алексей Федорович Лосев** (род. в 1893 г.). До своего 95-летия он не дожил 4 месяцев. **Лосев** был уникальной фигурой в советской науке. Философ мирового уровня, еще в 1920-е гг. он опубликовал целый ряд фундаментальных работ («Античный космос и современная наука», «Диалектика художественной формы», «Диалектика мифа» и др.). В 1930 г. был обвинен в воинствующем идеализме, причислен к классовым врагам, арестован и приговорен к 10 годам заключения. Пройдя «перековку», потеряв зрение, с тяжелой инвалидностью, **Лосев** вернулся с Беломорканала значительно раньше срока благодаря заступничеству **Марии Ульяновой** и **Екатерины Пешковой**. После выхода из лагеря **Лосеву** было разрешено заниматься античной мифологией. Ему было дозволено жить и, следовательно, мыслить – и он уже ни о чем не просил. Он так и занимался всю жизнь историей философии – совмещая в своем собственном лице субъект исследования с объектом. Последний живой дореволюционный русский философ еще в 1930-е гг. сказал о себе: «Что же со мною делать, если я не чувствую себя ни идеалистом, ни материалистом, ни платоником, ни кантианцем, ни гуссерлианцем, ни рационалистом, ни мистиком, ни голым диалектиком, ни метафизиком, если даже все эти противоположения часто кажутся мне наивными? Если уж обязательно нужен какой-то ярлык и вывеска, то я, к сожалению, могу сказать только одно: я – Лосев». Под этой «вывеской» выходили книги и переводы – классические уже с момента выхода. «Эстетика Возрождения» и фундаментальный восьмитомный труд «История античной эстетики», уникальные по полноте и охвату материала, и при этом глубоко авторские исследования, стали интеллектуальными бестселлерами. Уже после его смерти новые книги и статьи продолжают выходить: кажется, что **Лосев** обо всем написал, просто не для всех публикаций подошло время.

май

«Военно-исторический журнал» (№ 4) публикует серию материалов о «неизвестной» Великой Отечественной войне.

14 Один из самых ортодоксальных и правоверных, «Военно-исторический журнал» (орган Министерства обороны СССР, основан в 1939 г.) начинает серию публикаций, посвященных «неизвестной» Великой Отечественной войне. Победа в войне – основной аргумент апологетов сталинской политики, поэтому военной теме посвящено огромное количество газетных и журнальных публикаций. Развенчание мифа происходит «поэтапно». Один из важнейших контраргументов сторонников перестройки – канун и начальный период войны, унесший наибольшее количество жизней. Статья **Андрея Мерцалова** «Миф о великом стратеге»[7], отрывок из книги **Дмитрия Волкогонова**

Алексей Лосев

«Военно-исторический журнал»

Первые подступы к переосмыслению военной истории

о **Сталине** «Накануне войны»[8], другие публикации перечисляют просчеты и грубые ошибки **Сталина**: заключение пакта 28 сентября 1939 г., упорное требование ничем «не дразнить» Германию, оперативно-стратегическую недальновидность (неверное определение направления главного удара немцев), нежелание верить донесениям разведки, репрессии в командном составе и преступная кадровая политика. Подлинной сенсацией становится публикация «Военно-историческим журналом» (№№ 8, 9) полного текста приказа наркома обороны № 227 («Ни шагу назад!»), а также приказа ставки Верховного главнокомандования № 270 (о фактах трусости и дезертирства среди командиров и политработников). Открываются шлюзы: появляются статьи о заградотрядах, СМЕРШах и штрафбатах. Журнал пытается «закрыть тему» статьей **Сергея Ищенко** «Я из заградотряда»[9], в которой автор доказывает необходимость и высоконравственность деятельности этих формирований, однако за этим следует вал возмущенных читательских писем. Ревизии подвергаются не только политические решения Верховного Главнокомандующего, но и его военная стратегия. В статьях и дискуссиях (о ленинградской блокаде[10], Сталинградской битве[11] и др.) ставится под сомнение (или оправдывается) та цена, которую пришлось заплатить за ту или иную военную победу. Статистика погибших за Родину, которая прежде была предметом гордости и идеологическим козырем в пропагандистских акциях КПСС, становится одним из главных аргументов обвинения ее в преступлениях против собственного народа. Впрочем, переосмысление уроков Великой Отечественной войны в значительно большей мере связано с фильмом **Алексея Германа** *Проверка на дорогах*, вышедшим на телеэкраны. Точность художественного образа убеждает сильнее, чем сухой язык документов. Даже впоследствии сохранится ощущение, что фильм все еще является последним словом о той войне — несмотря на успешное *Спасение рядового Райана*.

июнь

Отменены выпускные экзамены по отечественной истории в средней школе

15 Три статьи за один месяц в газете «Известия»[12] посвящены беспрецедентному событию — отмене в 1987 — 1988 учебном году выпускных школьных экзаменов по истории. Родители и будущие абитуриенты выражают беспокойство по поводу сдачи экзаменов по истории в гуманитарных вузах. Но обоснованность отмены школьного экзамена у большинства авторов писем в редакцию сомнений не вызывает. Некоторые читатели предлагают пойти дальше и отменить экзамены по всем общественным наукам до выработки новой концепции. Преподавание истории в школе уже с 1987 г. стало серьезнейшей проблемой для методистов, педагогов, родителей и школьников. Многие полагают, что старые школьные учебники нужно изъять из обращения, так как глобальные расхождения между тем, что в них изложено, и тем, что сегодня на слуху у всего общества, может иметь самые негативные последствия для молодого поколения. Некоторые журналы публикуют душераздирающие письма от учителей истории, которым приходится отказываться от своих собственных слов — да и вообще от всей своей предыдущей деятельности. Частым явлением становится уход учителей-историков из школы по собственному желанию.

июнь

Принято Постановление ЦК КПСС «О повышении роли марксистско-ленинской социологии в решении узловых проблем советского общества»

16 Согласно этому Постановлению Институт социологических исследований АН СССР переименовывается в Институт социологии АН СССР — что означает фактическое признание социологии как самостоятельной общественной науки, имеющей собственный (отдельный от философии) статус. Директором Института назначается **Владимир Ядов**, авторитетный ученый, доселе не входивший в научно-политическую номенклатуру. У социологов нет особых иллюзий относительно мотивов, которыми руководствуется партия, проводя реформы в социологии. В статье «Ученый совет при Чингисхане», которая будет опубликована в 1990-е г., **Борис Грушин** оценит партийную заботу более чем трезво: инициируя развитие социологической науки и, в частности, опросы общественного мнения, руководство страны рассчитывает прежде всего услышать аргументы

ЭКЗАМЕН ОТМЕНЕН. ИСТОРИЯ ОСТАЕТСЯ!

В ШКОЛАХ страны не будет экзамена по истории и обществоведению. Сам факт его отмены свидетельствует, конечно, о победе здра-

И. Овчинникова. «Экзамен отменен. История остается!». «Известия», 9 июня

Владимир Ядов

в пользу проводимой политики. Тем не менее, объективно июньское постановление играет безусловно положительную роль в дальнейшем развитии науки. С приходом **Ядова**, либерала по убеждениям, в Институте завершается «век серости». **Ядов** отменит традиционную систему административного планирования исследований и предоставит сотрудникам свободу в выборе научных тем. Следующим важным событием этого года в области социологии станет создание Всесоюзного центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ), который возглавит сначала **Татьяна Заславская**, а затем **Юрий Левада**. К середине 1990-х гг. будут созданы его региональные службы, на базе которых возникнут новые общероссийские центры — «Общественное мнение» (**Александр Ослон**, **Елена Петренко**), «Vox populi» профессора **Грушина**, «Мониторинг общественного мнения» (Институт социологии).

июнь

Главным редактором журнала «Иностранная литература» назначен Чингиз Айтматов

17 **Чингиз Айтматов**, прославившийся в 1960-е гг. повестями «Джамиля», «Первый учитель», «Белый пароход», долгое время был одним из классиков «советской многонациональной» литературы — лауреат Ленинской (1963), затем трех Государственных премий (1968, 1977, 1983), Герой Социалистического Труда. В начале 1980-х гг. он переживает новый взлет: романы «И дольше века длится день» (др. название — «Буранный полустанок», 1980) и «Плаха» (1986) вызвали значительный общественный резонанс и были вполне сочувственно приняты властью. **Айтматов** был фигурой, идеально подходящей для журнала: несомненный литературный талант, международное признание, поддержка власти, незапятнанная репутация, приверженность общечеловеческим ценностям и демократическим идеалам. Отсутствие редакторских навыков и серьезного филологического образования никого не смущает — **Айтматов** становится как бы надстрочным знаком, поменявшим общую модальность журнала. При нем в редколлегию, потеснив «международников» брежневского времени (собранных прежним «главным» — **Николаем Федоренко**), войдут **Сергей Аверинцев**, **Алесь Адамович**, **Лариса Васильева**. В журнале будут напечатаны антиутопия «О дивный новый мир» **Олдоса Хаксли**, семиотический детектив «Имя розы» **Умберто Эко**, произведения абсурдистов **Славомира Мрожека** и **Тадеуша Боровского**, метафизическая поэзия **Джона Донна** в переводе **Иосифа Бродского**, «Замок» **Франца Кафки** в переводе **Риты Райт-Ковалевой**. Тем не менее, несмотря на явные признаки перемен, общее лицо журнала изменится не так уж значительно: исчезновение балласта «интернациональной дружбы» пройдет незамеченным (эти «кирпичи» и так никто никогда не читал). «Иностранная литература» во все времена воспринималась как журнал «прогрессивный» — таковым она и останется. Тираж (около 400 000 экз.) не увеличит даже объявление о публикации в 1989 г. «Улисса» **Джеймса Джойса**. Со временем необходимость в «свадебном генерале» отпадет. **Айтматов** сохранит за собой почетную должность председателя созданного им Международного Совета журнала (в него войдут также **Грэм Грин**, **Жоржи Амаду**, **Тонино Гуэрра**, **Эко** и др.). В 1991 г. он передаст должность главного редактора **Владимиру Лакшину** и уедет послом в Люксембург.

июль

В журнале «Нева» (№ 7) начинается публикация романа Артура Кестлера «Слепящая тьма» в переводе Андрея Кистяковского

18 «Легальная» публикация в СССР романа **Артура Кестлера** «Слепящая тьма», увы, не вызовет в стране того резонанса, который сопровождал его первое появление на Западе. Там, как и в советском самиздате, он воспринимался как откровение. Казалось, что автору удалось раскрыть будоражившую весь мир тайну «московских процессов» 1930-х гг., на которых видные советские революционеры не просто публично сознавались в неслыханных преступлениях, но прямо-таки соревновались друг с другом в обвинениях самим себе. «Добровольно-принудительное» решение героя романа Рубашова (в нем легко узнается **Николай Бухарин**) оклеветать себя мотивируется тем, что казуистическая логика следствия апеллирует к партийному долгу пожертвовать собой ради единства

Чингиз Айтматов

Журнал «Иностранная литература»

партии. Подобное объяснение признаний обреченных стало общим местом западной советологии и даже оказало заметное влияние на социально-политические концепции **Александра Солженицына** (например, в главах «Архипелага ГУЛАГ» о «московских процессах» — поведение **Бухарина** вполне выводится из «комплекса Рубашова»). Так что, пусть и в опосредованном виде, советский читатель уже был знаком с этой версией поведения подсудимых на «московских процессах». Особая заслуга в том, что «версия Кестлера», задолго до перестройки ставшая известной в советском обществе, принадлежит **Андрею Кистяковскому**, который перевел роман еще в то время, когда гонораром за работу мог быть разве что срок заключения.

август

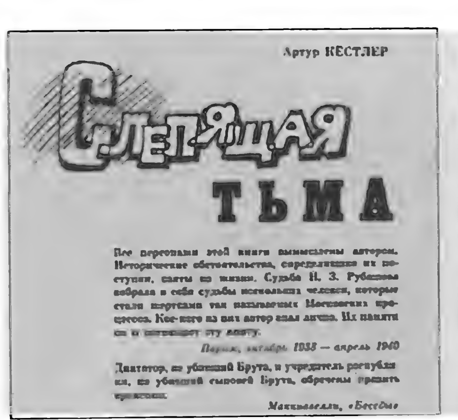
В «Дружбе народов» (№ 8) статья Альгиса Празаускаса «Зачем мятутся народы?..». Появление статьи о неблагополучии межнациональных отношений в журнале именно с этим названием выглядит весьма симптоматично

19 Автор констатирует несоответствие между реальной картиной межнациональных отношений и благостным образом «дружбы народов», создаваемым советскими философами и социологами. Пока еще торжество ленинской национальной доктрины этнического равноправия в СССР никем особо не опровергается. Хотя очевидно для всех, что межэтнические отношения в СССР выстраиваются на основе не ленинской доктрины, но сталинской модели. В стране, являющейся союзным государством, сохраняются лишь его «внешние атрибуты», а «централизация управления достигла более высокой степени, чем даже во многих крупных моноэтнических государствах»[13]. Политическое неравенство наций ощущается и в государственной политике «русификации», проводимой прежде всего в сфере языка: коренное население национальных республик, как правило, двуязычно, тогда как русские, живущие в этих республиках, не знают местных языков. **Альгис Празаускас** констатирует очевидное отчуждение, существующее между русскими и остальными народами СССР — что во многом объясняется невольным совмещением понятий «русское» и «советское». Однако в данной ситуации, отмечает автор статьи, в положении дискриминируемых оказываются и русские, вообще не имеющие целого ряда институций (например, Академии Наук). **Празаускас** довольно точно описывает состояние межнациональных отношений в СССР, что подтвердят события последующих лет. Денонсация на государственном уровне «Пакта Молотова—Риббентропа» и открытый разговор о репрессиях сороковых годов лишь усилят антирусские настроения в молодых постсоветских странах в первой половине 1990-х гг. Впереди — Карабах, Сумгаит, Тбилиси, Баку... Но пока можно только догадываться, что национальные проблемы окажутся роковыми для созданной **Лениным** и **Сталиным** империи. Статья **Празаускаса** — первый тревожный звонок.

сентябрь, 14

В «Известиях» напечатана статья «Чтоб «Звезде» не угаснуть» — о положении в редакции журнала

20 Статья, подписанная несколькими сотрудниками журнала (в том числе двумя членами редколлегии) внешне выглядит как обычное обращение в газету по поводу производственного конфликта: старый руководитель засиделся на своем месте, тормозит развитие дела, прикрывается красивыми словами о «перестройке», а сам, при помощи интриг и поддержки обкома, избавляется от наиболее строптивых и самостоятельных сотрудников. Однако за привычным сюжетом видится более глубокий смысл. Главный редактор «Звезды» — писатель **Георгий Холопов**, только что отметивший свое 70-летие, патриарх литературного функционерства (кресло главного редактора «Звезды» впервые занял в 1939 г., долгие годы секретарствует в Союзе писателей). Редакционная политика журнала в разгар перестройки такова, как будто приснопамятное сталинско-ждановское постановление 1946 г. до сих пор в силе. Журнал, созданный в 1924 г., в свое время печатавший **Каверина**, **Слонимского**, **Зощенко**, **Тынянова**, **Ахматову**, **Форш**, **Германа**, **Панову**, теперь заполнен «произведениями ленинградских писателей», то есть среднестатистическими текстами, не принятыми в других центральных журналах. Чрезвычайно характерна статья **Аркадия Эльяшевича** (члена редколлегии) в последнем номере за 1988 г.: «Не исходит ли от новейших конъюнктурных публикаций угроза



Артур КЕСТЛЕР

СЛЕПЯЩАЯ ТЬМА

Все персонажи этой книги вымышлены автором. Исторические обстоятельства, определившие их поступки, взяты из жизни. Судьба Н. З. Рубашова вобрала в себя судьбы нескольких человек, которые стали жертвами так называемых Московских процессов. Кое-кого из них автор знал лично. Их памяти он и посвящает эту книгу.

Париж, октябрь 1938 — апрель 1940

Диктатор, не убивший Брута, и учредитель республики, не убивший сыновей Брута, обречены править [illegible]

Макиавелли, «Беседы»

Альгис Празаускас

НАЦИЯ И МИР

«Зачем мятутся народы?..»

Артур Кестлер. «Слепящая тьма». «Нева», № 7

Альгис Празаускас «Зачем мятутся народы?..». «Дружба народов», № 8

социалистическому реализму как единственно правильному?» — задает вопрос теоретик и сам себе отвечает: «Помилуйте, какая угроза от Гроссмана и Бека! Соцреализм — открытая система». Горестное существование «Звезда» будет влачить до весны 1989 г., когда (с № 4) место главного редактора займет его бывший заместитель **Геннадий Николаев** (его кандидатура была поддержана коллективом редакции еще в 1986 г.), а в редколлегию войдут **Юрий Карякин**, **Александр Кушнер**, **Борис Стругацкий**, **Михаил Чулаки**. С весны 1992 г., под руководством соредакторов **Якова Гордина** и **Андрея Арьева**, «Звезда» станет заметным явлением среди современных журналов.

сентябрь, 16

Новый главный редактор журнала «Вопросы истории», чл.-кор. АН СССР Алексей Искендеров дает интервью газете «Известия». Дискуссия о состоянии советской историографии продолжается

21 Руководитель самого «перестроечного» исторического журнала подвергает резкой критике состояние исторической науки, причина которого — в наследии культа личности и многолетнем господстве командно-бюрократических методов руководства. Результаты трех лет перестройки историографии оцениваются отрицательно. В недрах самой науки преобладает пристрастие к безликим и научно безответственным «коллективным трудам». Положение, существующее в Отделении истории АН СССР, **Алексей Искендеров** называет ужасным. Там царят групповщина и застой. Автор критикует сложившийся высокий «возрастной» ценз историков, напоминая, что **Сергей Соловьев** выпускал свою «Историю России с древнейших времен» с 32 лет. Состояние советской историографии на протяжении всего года остается главной темой для публицистов и, прежде всего, самих историков. Бесконечные полемики (когда появление одной статьи влечет за собою десяток «опровержений») публикуются и в периодической прессе[14], и в специальных журналах — «История СССР», «Новая и новейшая история», «Вопросы истории», «Вопросы истории КПСС», «Исторические записки», «Военно-исторический журнал».

октябрь

В саратовском журнале «Волга» (№ 10) публикуется фрагмент из книги Николая Бердяева «Миросозерцание Достоевского»

22 Публикация в «Волге» — первая после того, как в 1922 г. философ был выслан из страны. **Николай Бердяев** (род. в 1874 г.) — крупнейший русский религиозный философ, один из авторов сборника «Вехи», известный советскому интеллектуалу благодаря многочисленным публикациям в самиздате 1970-х гг. Ставивший превыше всего свободу (личности, творчества и т. п.) без ограничений и условий, христианский мыслитель **Бердяев** не принял большевистского переворота. В предисловии к «волжской» публикации, подготовленной **Сергеем Беловым**, известным специалистом по Достоевскому, намечены (пока еще необходимые) возможности вписать фигуру **Бердяева** в советский идеологический пейзаж: «частичное» признание «правды социализма», некоторые тонкости его подхода к марксизму, негативное отношение к правым эмигрантам, «мечтавшим о крестовом походе на [Советскую] Россию», патриотические настроения **Бердяева** в годы Великой Отечественной войны. Провинция в данном случае опережает центр — основной смысл публикации в том, что она первая. Отныне **Бердяева** будут печатать много и охотно. В дальнейшем его публикации (равно как **Карла Густава Юнга**, **Зигмунда Фрейда** и т. д.) уже не будут восприниматься как сенсация: открывая журнал, читатель лишь констатирует, что идеологическое табу окончательно снято с еще одного имени.

октябрь, 30

Статья Дмитрия Казутина «Концепция — правда» в «Московских новостях»: приостановлен выпуск учебных и справочных изданий по отечественной истории

23 Статья посвящена предстоящему изданию «Очерков истории КПСС». Главным в будущей книге объявляются принципы безусловной правды и свободы от политической конъюнктуры. Работа над статьями будет организована на конкурсной основе. Автор оценивает выход «Очерков» крайне оптимистично и приравнивает его значимость к выходу «Истории государства Российского» **Николая Карамзина**. Однако общее положение дел с изданием научных исторических книг крайне неблагоприятное. Прекращено издание «Истории КПСС». Институт военной истории в результате обсуждения доработанного плана-проекта первого тома десятитомного издания «Великая Отечественная война советского народа» признал сроки выхода тома нереальными. Институт

Николай Бердяев

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

Н. БЕРДЯЕВ

Миросозерцание Достоевского

ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ

Николай Бердяев.
«Миросозерцание Достоевского».
«Волга», № 10

истории СССР прекратил работу над последним двенадцатым томом «Истории СССР с древнейших времен до наших дней». Выход фундаментальных изданий при отсутствии новой исторической концепции невозможен.

октябрь

Журнал «Вопросы философии» (№ 10) публикует статью Семена Франка

24 **Семен Франк** – русский религиозный философ, один из авторов знаменитого сборника «Вехи», один из пассажиров «философского корабля», высланных в 1922 г. из Советской России по указанию **Ленина**. «Вопросы философии» публикуют статью **Франка** «Пушкин об отношении между Россией и Европой». В статье, во многом перекликающейся со знаменитой юбилейной речью **Достоевского**, **Пушкин** воплощает примирение западничества и славянофильства; идеальный «почвенник», он одновременно и идеальный «западник». Эссе **Франка** явно публикуется с оглядкой на начавшееся сближение СССР и Запада. Как будто в подтверждение мысли **Франка**, в редакционной врезке цитируются слова **Ленина** о плодотворности «европеизации России». В данном контексте высланный **Лениным Франк** выглядит своего рода единомышленником советского вождя. Так расширяются границы возможного: религиозный философ больше не враг социализма, Советский Союз протягивает руку западным странам.

ноябрь

В «Вопросах философии» впервые печатают Густава Шпета

25 В журнале «Вопросы философии» опубликована статья **Александра Митюшина** о **Густаве Шпете** и небольшая работа самого **Шпета** «Театр как искусство». Советский читатель получает возможность познакомиться с одним из самых профессиональных (с точки зрения западной университетской философии) русских философов первой трети XX в., работы которого отвечают стандартам научной строгости и систематичности. Хотя в тексте о театре автор претендует на определение единственно верных принципов работы актера, режиссера и театрального критика и абсолютизирует классический опыт XVII – XIX вв., сам по себе анализ специфики театрального искусства можно назвать образцовым по его ясности и последовательности. Однако публикатор вводит **Шпета** в советский научный обиход, следуя стереотипам реабилитации: он стремится отделить своего героя от все еще чуждой нам феноменологии и сблизить его с понятным и знакомым **Гегелем**. В согласии с патриотической установкой, матюшинский **Шпет** идет впереди современной философии и лингвистики в понимании языка. Но эти неуклюжие попытки только дискредитируют мыслителя в глазах профессионалов. Зато они хорошо согласовываются с увлекательной игрой в религиозный гуманизм.

ноябрь

Журнал «Новое время» (№ 44) печатает статью Леонида Млечина «Отчуждение. Почему в Прибалтике обострился национальный вопрос?»

26 Критикуя националистическую ориентацию созданных в Прибалтике Народного фронта и Движения за перестройку, **Леонид Млечин** признает, что основания для антирусских настроений у народов Прибалтики имеются, и их корни уходят в историю. В статье, не прибегая к привычным эвфемизмам, автор называет вещи своими именами – приводятся конкретные данные о жертвах репрессий и массовых депортаций. Тем не менее, в журнале «История СССР» взгляд на недавнюю историю остается неизменным. В статье «Борьба передовых сил литовского народа за государственный союз с народами Союза ССР (1918 – 1940 гг.)»[15] утверждается, что народ Литвы, совершив «свободное волеизъявление», не намерен свернуть с избранного пути. То же – о народах Кавказа («концепция, ставящая под сомнение добровольный характер присоединения народов Северного Кавказа к России, не может иметь серьезной источниковой и историографической базы») и об отношениях с Польшей.

декабрь

«Вопросы философии» объявляют о подготовке

27 В постсталинский период и до самой перестройки тексты о. **Павла Флоренского** (род. в 1882 г.), погибшего в лагере выдающегося русского философа, печатались в виде крохотных фрагментов и лишь время от времени. Однако все же печатались. Отчасти благодаря тому, что **Флоренский** не был эмигрантом, отчасти – благодаря целому ряду

Семен Франк

Густав Шпет

к печати книг о. Павла Флоренского в приложении к журналу. Продолжается реабилитация религиозных философов

его «безобидных» работ по естественным дисциплинам. Публикации осуществлялись в малотиражных, труднодоступных изданиях: например, в тартуских «Трудах по знаковым системам» (1967, 1971), в «Литературной Грузии» (1985), в сб. «Эстетические ценности в системе культуры» (1986, ротапринт). Или в церковной периодике: в «Богословских трудах» в 1970-е гг. были напечатаны важнейшие тексты **Флоренского**, в частности, «Иконостас». Публикации в московских изданиях (альманах «Прометей», 1972, № 9) или в либеральных журналах («Декоративное искусство», 1982, № 290) обставлялись целым рядом предуведомлений. Так, печатая очередной искусствоведческий отрывок **Флоренского**, журнал «Декоративное искусство» заручился предисловием академика **Дмитрия Лихачева**. По тому, как читались тексты **Флоренского**, можно понять умонастроения интеллигенции последних двадцати лет советской власти. Интерес к **Флоренскому** возник в СССР в эпоху моды на науку, в 1960-е гг. Впоследствии, с широким распространением в интеллигентской среде увлечения религией, работы **Флоренского** оказались исключительно важными для новых советских христиан, воспитанных на культе научного знания. Система взглядов философа строилась на синтезе науки и религии, которые, по **Флоренскому** (вопреки общепринятым советским догмам), не противоречили друг другу. С точки зрения власти попытка примирить разум и веру, науку и религию являлась гораздо большей идеологической диверсией, чем откровенный идеализм. Поэтому публикаторам **Флоренского** в застойные времена приходилось особо подчеркивать научный аспект его работ, различными способами доказывая солидарность философа с наукой против мистики. Даже в начале 1988 г. в «Вопросах литературы» **Флоренский** представал патриотом, не покинувшим Родину, лояльным по отношению к Советской власти, и все же его богословские идеи не могли быть «признаны советской наукой».[16] В конце года журнал «Вопросы философии» публикует **Флоренского** безо всяких реверансов в сторону официальной идеологии.[17] Его книги начнут выходить со следующего года.

декабрь

В газете «Собеседник» (№ 49) появляется интервью с автором книги «Царь-голод», поднимающий тему крестьянского геноцида

28 Тема голода 1932 – 1933 гг. давно и подробно изучена на Западе: западными специалистами и русскими эмигрантами по этому поводу написана обширный корпус литературы. Советские историки не торопятся подробно обсуждать этот болезненный вопрос. Заведующий сектором истории советского крестьянства и сельского хозяйства Института истории СССР **Виктор Данилов** в статье «Дискуссия в западной прессе о голоде 1932 – 1933 гг. и «демографической катастрофе» 1930-х – 1940-х гг. в СССР» критикует высказывания западных историков, хотя не отрицает сам факт голода. В конце года журнал «Собеседник» (№ 49) публикует беседу с украинским писателем **Юрием Щербаком** о его будущей книге «Царь-голод». Перед читателем встает апокалиптическая картина голода на Украине после хлебозаготовительной кампании 1931 г.

Фундаментальным событием становится выход долгожданного двухтомника Владимира Соловьева в издательстве «Философское наследие»

29 Это издание готовилось давно. Но печальный опыт выхода книги **Николая Федорова** (вызвавшей разгромные рецензии и большие неприятности от кураторов из ЦК) на шесть лет приостановил работу над двухтомником **Владимира Соловьева**. Изданию предпосланы сразу два предисловия. Одно принадлежит перу живого классика **Алексея Лосева**, другое – историку философии **Арсению Гулыге**. Философские и публицистические тексты **Соловьева** не издавались при советской власти и фактически находились под запретом. Религиозная проблематика и мистицизм; близость к «реакционным» славянофилам с одной стороны, и к либеральным западникам «Вестника Европы» с другой стороны – все это обусловило невозможность публикации его произведений в СССР. Тем не менее, в ситуации подспудного интереса к религиозной философии, изучение соловьевского наследия не прекращалось. В 1974 г. в большой серии «Библиотека поэта» вышел сборник произведений **Соловьева** «Стихотворения и шуточные пьесы», подготовленный

Павел Флоренский

Владимир Соловьев

крупным специалистом по русскому символизму **Зарой Минц**. В 1983 г. появилась небольшая книга **Лосева** о **Соловьеве** в серии «Мыслители прошлого». Правда, в книжные магазины крупных городов она так и не поступила, знатоки скупали ее в сельских лавках. Даже в 1987 г. публикации, связанные с **Соловьевым**, нужно было освящать именем **Ленина**[18]. Двухтомник легализует **Соловьева**, а марка престижного «Философского наследия» удостоверяет высочайшее соизволение считать запретного мыслителя философом наряду с другими. **Соловьев** отныне такой же собеседник на философском «пиру богов», как **Платон**, **Декарт**, **Кант** или **Гегель**. Работы признанного родоначальника русской религиозной мысли отныне становятся неотъемлемой частью истории отечественной философии.

В издательстве «Прогресс» выходит сборник «Иного не дано»

30 Книга выходит в либеральном издательстве «Прогресс», прославившемся в эпоху «застоя» своими публикациями переводных сочинений: западной прозы и поэзии, философии, научных работ. В этом смысле место выхода книги неслучайно: собранные под одной обложкой авторы — советские либералы-западники. Сборник статей наиболее заметных перестроечных публицистов и ученых призван выполнить несколько задач. Среди авторов — **Андрей Сахаров**, **Татьяна Заславская**, **Евгений Амбарцумов**, **Леонид Баткин**, **Василий Селюнин**, **Юрий Карякин**, **Вячеслав Иванов**, **Лен Карпинский**, **Михаил Гефтер**, **Сергей Залыгин**, **Алесь Адамович**. В первую очередь, «Иного не дано» — это коллективная попытка предложить обществу некую «идеологию» перестройки, выработанную не партийными пропагандистами, а экспертами-интеллектуалами, претендующими (в большей или меньшей степени) на независимость. Предложенная «идеология» достаточно широка, чтобы с ней могли солидаризироваться основные группы, поддерживающие перестройку. Демонтаж командно-административной системы, реформы в сельском хозяйстве, движение «неформалов» и т. д. — все это темы «коллективной монографии», написанной наиболее видными перестроечными публицистами. **Юрий Афанасьев** в своем вступительном слове представляет книгу как дискуссию. Однако споры внутри сборника — это споры авторов, согласных друг с другом по ключевым позициям, и лишь уточняющих частности. Таковой частностью является вопрос о темпе перемен: одни полагают, что разумно семь раз отмерить, другим представляется предпочтительным более радикальный подход. Но и в том, и в другом случае — иного не дано! — перемены мыслятся исключительно в рамках социализма. Правда, авторы едины и в критике раннего этапа перестройки: снятие идеологических запретов не может заменить глобальные экономические реформы, до которых дело так пока и не дошло. У «глобального» сборника есть и более локальная, конкретная задача: он должен «прозвучать» в преддверии XIX партконференции, на которую возлагаются большие надежды как в лагере сторонников перемен, так и среди их противников. Именно поэтому предисловие «ответственного редактора» **Афанасьева** упоминает грядущую конференцию, а послесловие «от издательства» даже называет сборник «наказом» ее делегатам. В контексте острой политической борьбы любые глобальные программы и прогнозы сиюминутны, актуальны здесь и сейчас, но исход борьбы еще не ясен. Книгу раскупают мгновенно. Кажется, что такое никогда больше не издадут.

В издательстве «Наука» выходит книга голландского историка Йохана Хейзинги «Осень средневековья»

31 Научный (и не только научный) мировой бестселлер, существующий на всех «великих» и многих «малых» европейских языках, наконец, переведен и напечатан на русском. Книга «Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах» выходит в серии «Памятники исторической мысли». О масштабе события можно судить по тому факту, что перевод **Дмиитрия Сильвестрова** сопровождается послесловием крупнейшего советского германиста, знатока и переводчика **Ницше**, **Хайдеггера** и **Адорно**, **Александра Михайлова**; рецензентами

Сборник «Иного не дано»

Й. ХЁЙЗИНГА
ОСЕНЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
ИССЛЕДОВАНИЕ ФОРМ ЖИЗНЕННОГО УКЛАДА И ФОРМ МЫШЛЕНИЯ В XIV И XV ВЕКАХ ВО ФРАНЦИИ И НИДЕРЛАНДАХ

Йохан Хейзинга. «Осень средневековья»

приглашены классики отечественной филологии и историографии **Михаил Гаспаров** и **Арон Гуревич**, а ответственным редактором проекта в целом выступает знаменитый византинист и религиозный мыслитель **Сергей Аверинцев**. Первое голландское издание «Осени...» появилось еще в 1919 г.: неудивительно, что **Михайлов** пишет о «восполнении непостижимого пробела» в российском историко-культурном сознании. С момента выхода книги **Хейзинга** становится одним из наиболее часто цитируемых в русскоязычной гуманитарной литературе авторитетов (хотя ссылаются преимущественно не на «Осень», а на культурологический трактат «Homo ludens», который выйдет несколько позже). Аудитория книги малочисленна, но это благодарная аудитория: голландский историк является идеальным выбором для отечественного интеллектуала конца 1980-х гг. Общая культура и незаурядная эрудиция (переводчик сохранил цитаты на различных языках, сопроводив их русскими переложениями в скобках) поражает, но дело не только в этом. **Хейзинга** выступает историком форм мышления. Он пишет об «осени» большой исторической эпохи, об омертвении ее сознания. Тем самым он поставляет ключевые метафоры для осмысления читателем современной ему позднесоветской эпохи. И в конечном итоге – для ее преодоления.

Альманах «Восток — Запад» (№ 3) публикует воспоминания Ольги Фрейденберг о Николае Марре

32 В этой удивительной публикации значимы оба персонажа. **Ольга Фрейденберг**, первая женщина-античник, исследовательница мифологического мышления, двоюродная сестра **Пастернака**, его корреспондентка и близкая подруга. **Николай Яковлевич Марр**, академик, создатель «нового учения о языке», обласканный властью в 1920-е гг. и посмертно ошельмованный как лютый враг марксистской науки. **Марр** принадлежал к тем утопистам от науки и культуры, что сразу и безоговорочно приняли революцию, завороженные ее «планетарным размахом». Профессионалам учение **Марра** представлялось патологическим бредом, однако оно естественно вписывалось в самые разные научно-общественные построения 1920-х гг., начиная с педологии и завершая фантазиями **Циолковского**. Умер **Марр** в 1934 г., не дожив до разгрома своего «учения». В 1950 г. прицельный огонь по «марристам» открыл видный грузинский лингвист **Арнольд Чикобава**, а завершил дискуссию другой видный грузинский лингвист – **Иосиф Сталин**, опубликовавший сначала статью соответствующего содержания, а затем и брошюру «Марксизм и вопросы языкознания». Впоследствии «марристы» в языкознании причислялись к стану «врагов народа». Автор мемуаров, **Ольга Фрейденберг**, за свою верность учителю в 1950 г. была изгнана с кафедры античной литературы. В 1937 г. ею были написаны воспоминания, в которых **Марр** предстает не только несомненным гением, но и несомненным безумцем. Публикация, запоздавшая на полвека, не встраивается в привычную для 1988 г. схему разоблачения сталинизма как губителя культуры и науки – поскольку и **Марр**, и его учение никаким образом не могут войти в реестр плодотворных научных направлений. Зато благодаря воспоминаниям **Фрейденберг** становится совершенно ясно, что именно помешало **Марру** стать первооткрывателем в науке, а его теорию сделало научным курьезом. Полное отсутствие консервативной среды, с которой надо бороться не административными, но научными методами, превратило **Марра** из новатора-гения в безумца-графомана. Прощание **Фрейденберг** с учителем звучит пессимистической эпитафией революционеру от науки.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (3, 18), Аркадий БЛЮМБАУМ (7, 19, 22, 24, 27, 29, 30), Алексей ВОСТРИКОВ (5, 6, 13, 17, 20), Никита ЕЛИСЕЕВ (32), Павел КУЗНЕЦОВ (12), Алексей МАРКОВ (8, 10, 11, 25, 31), Вера СМИРНОВА (1, 2, 9, 13, 21, 23, 26, 28), Надежда САШИНА (16), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (4)

резюме

1988 г. отмечен лихорадочным и всевозрастающим нетерпением общественности. Господствующий тон умонастроений можно выразить названием пьесы **Михаила Шатрова** «Дальше, дальше, дальше...». Стремительно пустеющие прилавки остаются едва различимым фоном. Кажется, вот еще одно самое радикальное разоблачение, и все мелкие проблемы решатся сами собой. Это год бесконечных разоблачений и столь же многочисленных реабилитаций: **Сталин**, **Берия**, **Каганович**, **Жданов** и компания из отрицательных персонажей прошлого года заслуженно изображаются исчадиями ада – десятки и сотни историко-публицистических материалов в прессе не оставляют в этом никаких сомнений. Все попытки сталинистов – от **Нины Андреевой** до **Ивана Шеховцова** – защитить «светлое имя» встречают достойный отпор в либеральной прессе. В таллинском журнале «Радуга» сталинизм откровенно сравнивается с фашизмом, что в российской печати пока еще невозможно. Усиливается критика «эпохи застоя»: в статьях **Федора Бурлацкого** и особенно **Роя Медведева Брежнев** и его окружение обрисовываются как унылые, но агрессивные посредственности, пришедшие на смену сложному, гротескному, но яркому **Хрущеву**. Образ **Ленина** в течение всего года в официальной печати по-прежнему олицетворяет силы

Света и Добра, «социализм с человеческим лицом» — эта идея реанимируется впервые после пражской весны 1968 г. и занимает важное место в общественном сознании. Но скептиков уже значительно больше, чем 20 лет назад, и многие из них предусмотрительно покидают отечество — границы стали намного прозрачнее. Критика вождя мирового пролетариата звучит лишь в самиздате и на митингах. В декабре студенты юрфака ЛГУ вывешивают стенгазету, в которой требуют «лишить Владимира Ульянова диплома Санкт-Петербургского университета, т. к. за сдачу экзаменов экстерном была уплачена взятка». Ректор отдает распоряжение снять крамольную газету, но его распоряжение проигнорировано. Растерянность властей нарастает: становится все очевиднее, что джинна, выпущенного из бутылки, не удается загнать обратно. Но главные положительные исторические герои года уже не **Ленин** с его завещанием, а «верные ленинцы», наследники, репрессированные в 1930-е гг. и, в первую очередь, «любимец партии» **Николай Бухарин**. Поток публикаций о **Бухарине** и других реабилитированных «врагах народа» нескончаем. Интеллигенция активно обсуждает вопрос: «Что бы было, если бы...», т. е. если бы не **Сталин**, а **Бухарин** пришел к власти. В школах отменяют выпускные экзамены по истории, т. к. непонятно, по каким программам их сдавать. Именно в этом году рождается знаменитый афоризм: «Россия — страна с непредсказуемым прошлым». Тон в историко-политических дискуссиях по-прежнему задают либеральные газеты и журналы, но, несмотря на гигантские миллионные тиражи, они мгновенно исчезают из киосков «Союзпечати»: литературно-публицистические тексты читаются как детективы. На этом фоне все без исключения гуманитарные науки (философия, история, социология, филология и т. д.) заметно отстают от скорости изменения общественных умонастроений. Соответствующие академические и университетские издания — «История СССР», «Новая и новейшая история», «Вопросы философии», «Философские науки» и др. особенно в первой половине года выглядят крайне робко и уныло (некоторое исключение составляет лишь журнал «Вопросы истории»), но со второго полугодия ситуация постепенно меняется.

Журнальная полемика между «патриотами-государственниками» («Наш современник», «Москва», «Молодая гвардия») и «либералами-западниками», обладающими несравнимо большими журнальными площадями (от «Огонька» до «Невы») достигает своего накала. О чем идет спор, знакомый еще по XIX в.? На одном полюсе — идеи равенства, соборности (коллективизма), народности, сильного национального государства, равномерно осуществляющего распределение благ и защищающего слабых и обездоленных; на другом — идеи свободы личности, открытости, демократизации общества по западному образцу, рыночной экономики и прав человека. И тут и там есть зерна истины. Но если «патриоты» постоянно компрометируют себя истерической интонацией, намеками на «пятый пункт» своих оппонентов и апелляцией к властям (им негласно покровительствует **Егор Лигачев**), то либералы, не слишком вникая в доводы противников, всех скопом зачисляют в стан «врагов перестройки» или «сталинистов». Достаточно, например, усомниться в абсолютной праведности **Бухарина** или в художественных достоинствах романа «Дети Арбата», чтобы сразу же вызвать подозрения в либеральном лагере. В жарких спорах острота преобладает над глубиной и переход на личности является последним и главным аргументом. «Новый мир», пытающийся занимать центристскую позицию, получает удары и справа, и слева, но тем не менее остается наиболее авторитетным журналом с астрономическим тиражом.

Юбилей 1000-летия крещения Руси не примиряет враждующие стороны, хотя и «патриоты», и «либералы» подчеркивают свои симпатии к православию и с сочувствием пишут о его трагической судьбе при коммунистическом режиме. Большинство изданий публикуют материалы, посвященные юбилею, в том числе статьи академиков **Дмитрия Лихачева** и **Бориса Раушенбаха**. Выходят несколько коллективных монографий, где история христианства на Руси излагается более или менее объективно, без обычной атеистической риторики. В преддверии юбилейного Собора Московская Патриархия устраивает три международные богословские конференции — в Москве, Киеве и Ленинграде, где наряду с клириками участвуют и светские ученые: отношение и властей, и широких слоев общества к религии и христианству в частности меняется радикально.

1988 г. — звездный час шестидесятников, время неподдельного энтузиазма, громогласных публичных речей, от которых захватывает дух, всеобщей эйфории, возможной лишь в эпоху настоящих революций... Во всем мире растет интерес к России, о перестройке газеты сообщают на первых полосах, «прорабов перестройки» наперебой приглашают в разные страны, весь мир следит за «русским чудом». Но пройдет лишь несколько лет, и кафедры славистики начнут закрываться одна за другой, интерес к России дойдет до уровня интереса к Уганде. Ни этого, ни многого другого не могут даже вообразить себе митингующие и разоблачающие граждане.

Павел КУЗНЕЦОВ, Александр СЕКАЦКИЙ

средства массовой информации

На ЦТ впервые за долгие годы появляются передачи об инвалидах

1 Ханжество и жестокость по отношению к «не таким, как мы» всегда были неотъемлемой частью тоталитарных режимов, и СССР не составил здесь исключения. Инвалидов старались не замечать, по умолчанию признавая в них неполноценных членов общества. Сюжеты на закрытую до сих пор тему появляются в программах «Взгляд», «До и после полуночи». В эфире ЦТ начинается цикл «Долги наши», призывающий к милосердию и состраданию по отношению к инвалидам. Правда, из первой же передачи, во избежание невыгодного сравнения, вырезан сюжет, в котором корреспондент **Всеволод Шишковский** рассказывает о давних традициях благотворительности в Великобритании. К этому времени во всех цивилизованных странах мира стали нормой специально оборудованные для инвалидов тротуарные дорожки, туалетные комнаты и общественный транспорт, безбарьерные входы в театры, аэропорты и жилые дома, придуманы специальные чемпионаты по различным видам спорта. В СССР люди с физическими ограничениями были фактически приговорены к пожизненной изоляции от общества, строящего развитой социализм. Детей-инвалидов прятали в учебных интернатах; взрослых, способных к какому-либо труду, принимали исключительно на специализированные предприятия; уделом не способных к деятельности на благо общества становилось нищенское существование на мизерную пенсию по инвалидности. Общество, столь долгое время не замечавшее существования инвалидов, не готово воспринимать их как сограждан, нуждающихся в сострадании и опеке. В письмах телезрителей – возмущение неэтичностью показа на экране увечных и больных людей.

январь

«Московские новости» (№ 1) рекламируют ручку «Parker», ЦТ – «Pepsi» и «Olivetti». Реклама как двигатель прогресса

2 Последняя полоса номера «МН» отдана под рекламу ручки «Parker»: над фотографией **Михаила Горбачева** и **Рональда Рейгана**, подписывающих Договор об ограничении ядерных вооружений – изображение ручки и слоган «Что написано Пером, Того Не Вырубишь Топором». Советская пресса впервые рекламирует «не наш» товар. Прецедент создан. Вскоре в эфире ЦТ промелькнет рекламный ролик «Pepsi» с приплясывающим **Майклом Джексоном**. Участие поп-звезды в рекламе напитка еще кажется экзотикой – на черном видеорынке ролик пользуется спросом не меньшим, чем боевики и эротика. Позже на заставке программы «Время» появится логотип итальянской фирмы «Olivetti». Реклама, доселе рассматриваемая исключительно как средство в грязной войне за потребителя между акулами капитализма, уверенно входит в жизнь советского обывателя. Первые попытки приспособить идеологического врага к нуждам советского производства были предприняты в 1920-х гг. – **Эль Лисицкий**, **Александр Родченко**, **Владимир Маяковский** успешно сочетали конструктивистский дизайн с агитационными лозунгами на плакатах, вывесках и упаковках. С утверждением соцреализма как магистрального стиля и метода дальнейшие дизайнерские опыты в советской рекламе стали невозможны. Крылатая фраза «реклама – двигатель торговли», оброненная в 1939 г. курирующим торговлю **Анастасом Микояном**, долгие годы была абстрактной формулой – призывы летать самолетами «Аэрофлота» и пользоваться Сберегательным банком в отсутствие выбора не имели никакого смысла. Полное игнорирование нужд производителя и запросов потребителя, стандартный набор ритуальных фраз и кустарное оформление остаются главными приметами советской рекламы и в первые годы перестройки. В прессе появляются высказывания отечественных монополистов о том, что рекламные службы, особенно на ТВ, в свете нового экономического курса желательно перевести на полный хозрасчет, чтобы пробудить заинтересованность в удовлетворении потребностей клиентов.[1] В 1988 г. телередакции получают возможность распоряжаться доходами от демонстрации рекламных материалов. И хотя заказы должны

Реклама авторучки «Parker»

Реклама телевизора «Каскад-230»

Реклама советских авиалиний «Аэрофлот»

приниматься через посредника – Центральное рекламное агентство – сверхплановая прибыль от рекламы делится поровну между редакцией и общественным фондом Гостелерадио. До громких скандалов вокруг финансовых пирамид и кровавых разборок на почве дележа прибыли остаются считанные дни.

январь

«Общественное мнение» выходит в прямом эфире и для москвичей

3 «Общественное мнение» москвичи видят впервые, вместе с другими передачами Ленинградского ТВ, отныне ежедневно транслируемыми в столице по отдельному каналу. Программа **Тамары** и **Владимира Максимовых**, образовавшаяся в феврале 1987 г., к этому времени уже имеет скандальную известность. Она внедрила в советскую телевизионную практику живой эфир, участие экспертов, оперативные опросы, обработку данных на компьютере и прочие давние достижения западного ТВ. Бдительность цензоров была усыплена обсуждением вполне безобидных тем: борьба с пьянством, школьная реформа и т. д. Гнев начальства вызвал живой эфир 9 июля 1987 г., когда в течение 3,5 часов горожане в «свободные микрофоны» на улицах критиковали горисполком и выборы по разнарядке. В этой же передаче между «энтузиастами» (теми, кто верит в перестройку), собравшимися у Казанского собора, и «реалистами» (теми, кто глубоко в ней сомневается), группирующимися у театра им. Пушкина, шел спор о сути происходящего в стране. Игра вышла из-под контроля, и **Максимовых** отстранили от эфира. Но теперь это дела давно минувших дней. Руководящие партийные работники, закрывшие программу, станут «прогрессивными» экспертами выпуска накануне XIX партконференции: свободная политическая дискуссия входит в моду в среде функционеров. Тем не менее, вплоть до 1989 г. почти каждый новый выпуск «Общественного мнения» будет с трудом добираться до эфира.

февраль

Нагорный Карабах в прессе

4 О событиях в Нагорном Карабахе мир узнает в конце февраля. Все телевизионные каналы, кроме советских, показывают кадры с многотысячным митингом в Ереване в поддержку решения выхода НКАО из состава Азербайджана.[2] Авторы съемок неизвестны – иностранных журналистов в Армению, как и в Азербайджан, не пускают. Население страны ничего не знает о митинге. 24 февраля центральные газеты публикуют сообщение ТАСС: в нем говорится, что ЦК КПСС считает пересмотр национально-территориального устройства нецелесообразным и усматривает в происходящем влияние «отдельных экстремистски настроенных лиц». Таким образом, советским СМИ задается сценарий, который они не смеют нарушать: народ – против выхода НКАО из Азербайджана, во всем виновата группа экстремистов, чьи имена со временем будут названы. В Нагорном Карабахе начинаются армянские погромы. 26 февраля **Владимир Долгих** зачитывает по армянскому и азербайджанскому телевидению и радио обращение **Михаила Горбачева**, призывающего прекратить конфликт, поскольку он угрожает необратимости перестройки. В центральных СМИ текст обращения не публикуется. Сведения о происходящем скупы: краткие «тассовки» о числе жертв, заверения Политбюро в «горячей поддержке» армянского и азербайджанского народов – вот все, что дозволено знать советскому населению о Нагорном Карабахе. После очередного обращения облсовета НКАО «Правда» в статье «Эмоции и разум»[3] рассказывает про события более подробно, интерпретируя их в нужном ключе. Позже «Правда» называет и «подстрекателей»: радиостанции «Свобода», «BBC», «Голос Америки», «Немецкая волна»; лидер карабахского национального движения **Паруйр Айрикян**, редактор бюллетеня «Гласность» **Сергей Григорьянц**.[4] Попытка объективного рассказа о событии будет предпринята, пожалуй, лишь «Московскими новостями» – в очерках о Сумгаите и суде над участниками погромов.[5] Однако в подавляющем большинстве публикаций национальный вопрос обсуждается лишь ретроспективно, т. е. не иначе как «ошибки» и злодеяния времен сталинского террора (исключение составляют лишь прибалтийские

Газетный стенд. НКАО

Телепрограмма «Общественное мнение»

«Радуга» и «Родник», обсуждающие обострившиеся национальные проблемы в современной Прибалтике). Подробности межэтнических конфликтов перестройки по-прежнему публикуются лишь в самиздате и зарубежной прессе.

март

Реакция СМИ на публикацию статьи Нины Андреевой «Не могу поступаться принципами»

5 Публикация «антиперестроечного» выступления **Нины Андреевой** в «Советской России»[6] вводит советские СМИ в состояние ступора. После личной директивы **Егора Лигачева** статью **Андреевой** послушно перепечатывает не менее трех десятков республиканских и региональных газет. Сопротивление оказывают лишь в глухой провинции и на окраинах империи; материал также отказываются публиковать некоторые газеты в Ленинграде. «Тамбовская правда», не называя имени, мгновенно ставшего нарицательным, печатает заметки с тамбовских «политических чтений», на которых были подвергнуты критике основные положения статьи **Андреевой**[7]. Центральные издания по просьбе **Александра Яковлева** терпеливо ожидают официального ответа от Политбюро.[8] До установочного материала в «Правде»[9] единственным полемическим откликом в столичных газетах на статью **Андреевой** будет реплика сотрудника «Литературной газеты» **Александра Левикова**, напечатанная «Московскими новостями»[10]. Шквал возмущенных откликов и выступлений защитников демократии[11], начинающийся с благословения «Правды», напоминает «охоту на ведьм». Поведение СМИ, до публикации статьи **Андреевой** понятия не имевших, как следует реагировать на противников генерального курса, наглядно демонстрирует, насколько пресса не готова к существованию без указки и опеки «вышестоящих товарищей».

СМИ освещают празднование 1000-летия крещения Руси

6 В большинстве своем советское население имеет смутное представление об основах православия. Публикации, посвященные 1000-летию крещения Руси, носят преимущественно информативный характер – сообщения о подготовке к юбилею и ходе празднования[12], о восстановлении художественных и исторических памятников православия[13] и т. п. В дружный хор юбилейного славословия включаются даже самые консервативные издания – например, «Советская Россия» публикует серию историко-культурологических материалов[14], посвященных православию, а также отчет о пресс-конференции в Издательском отделе Московской епархии[15]. Видные деятели РПЦ становятся частыми гостями редакций и прикладывают немалые усилия к поиску точек соприкосновения с официальными советскими историками[16]. Популярными становятся «круглые столы» и диалоги между религиозными деятелями и учеными-марксистами по вопросам, связанным с оценкой роли православия в истории России и положения церкви в советском обществе. И хотя советские историки пока не во всем готовы согласиться с богословами (в частности, на «круглом столе», проведенном «Дружбой народов», возникают разногласия по поводу оценки христианства как основы и источника отечественной культуры[17]), общий тон материалов с осторожного меняется на восторженный – большинство изданий демонстрируют умиление перед церковью как хранительницей высших национальных традиций. В ходе подготовки и проведения юбилейных торжеств пресса формирует в общественном сознании новое (лояльное) отношение к религии.

март

Ведущих «Взгляда» отстраняют от эфира

7 Отстранение от эфира **Дмитрия Захарова**, **Владислава Листьева** и **Александра Любимова** после шквала «профессиональной» критики в прессе и разноса программы на Пленуме Союза кинематографистов (в марте 1988 г.) превращают молодых «взглядовцев» в гонимых правдоискателей. На два месяца их заменяет **Владимир Мукусев**, считающийся более опытным и более управляемым. Возвращение опальных ведущих в эфир совпадает с подъемом волны гласности перед XIX партконференцией. Во «Взгляде» появляются сюжеты, невозможные еще несколько месяцев тому назад: репортаж с митинга в МГУ в поддержку **Бориса Ельцина**, интервью с бежавшим из плена «афганцем», диалог с американским

НЕ МОГУ ПОСТУПАТЬСЯ ПРИНЦИПАМИ

Нина АНДРЕЕВА

Нина Андреева.
«Не могу поступаться принципами».
«Советская Россия», 13 марта

1000-летие крещения Руси

историком о наших архивах, репортаж о демонстрации в Омске; впервые с экрана ЦТ звучит **Александр Галич**. «Взгляд» занимает первые места в телерейтингах. В команду входят **Константин Эрнст**, **Артем Боровик** и, как ни странно, символ застойного советского ТВ **Игорь Кириллов**, до неузнаваемости меняющий имидж. Пресса воспевает «Взгляд» с тем же пылом, с каким еще вчера ругала его. Программа обретает репутацию самой острой на ЦТ. Однако разногласия и скандалы с руководством ЦТ не прекращаются.

апрель, 2

На ЦТ показывают программу Эстонского ТВ «Телевизионное знакомство» с Аллой Пугачевой. Страна ждет подробностей

8 Передачу ждут с нетерпением — скандал в «Прибалтийской» на слуху, и телезрители, уже увидевшие несколько «Телевизионных знакомств» по ЦТ (первая передача, с **Раймондом Паулсом**, была показана в августе 1987 г.), уверены — **Урмас Отт** не обойдет стороной животрепещущую тему. **Отт** оправдывает ожидания: **Алла Пугачева** рассказывает не только о скандале, но и об отношениях с **Софией Ротару** и о размолвке с **Паулсом**. Каверзные вопросы, принципиальное отсутствие монтажа, наконец, ярко выраженный прибалтийский акцент ведущего делают «Телевизионное знакомство» суперпопулярным с первых выпусков. Авторский дебют диктора Эстонского ТВ **Урмаса Отта** становится первой и на долгое время единственной программой, затрагивающей частную жизнь звезд (среди героев передачи — **Людмила Гурченко**, **Алиса Фрейндлих**, **Евгений Евстигнеев**, **Владислав Третьяк**, **Анатолий Карпов**). На журфаке Тартуского университета на примере «Телевизионного знакомства» учат, как нельзя делать программу, так как **Отт** нарушает все каноны советской тележурналистики. Постепенно главным героем программы станет сам автор-ведущий, из передачи в передачу задающий с неизменной холодноватой иронией одни и те же вопросы.

апрель

Появляется новый международный журнал «Эхо планеты»

9 «Эхо планеты» — общественно-политический еженедельник, издание ИТАР-ТАСС и Союза журналистов СССР под редакцией **Николая Сетунского**. Его профиль — события международной жизни: политика, бизнес, культура, наука, спорт. Редакция предупреждает, что «Эхо...» не берет на себя обязательств выражать официальную точку зрения; концепция журнала — освещение событий сквозь призму личного восприятия авторов. Для освещения международной политики — это новость даже по меркам 1988 г. Позже станет ясно, что журнал действительно отличается от уже существующих международных изданий («внешняя политика, упакованная в привычный советский лексикон и проиллюстрированная фотографиями паспортного размера», как охарактеризует их западногерманская журналистка **Кристиане Леонхардт**[18]). Непривычен для советского издания такого рода и подбор иллюстраций (на обложках **Михаил Горбачев** и **Рональд Рейган**, дружески беседующие на Красной площади; папа римский, благословляющий паству; видные деятели мировой политики в неформальной обстановке, рок-певцы. Журнал активно включается в мировой дискуссионный контекст — наряду с европейскими и американскими изданиями, здесь обсуждается, например, проблема смертной казни. Одна из постоянных тем — война в Афганистане: «Эхо...» занимается и теми аспектами внутренней политики, что впрямую связаны с политикой международной.

июнь, 15

Создан информационно-справочный кооператив «Факт»

10 Идея создать кооператив, занимающийся информационно-справочной деятельностью, принадлежит **Владимиру Яковлеву**, журналисту «Огонька». После непродолжительной конкурентной борьбы с несколькими организациями, он и становится главой первого информационно-справочного кооператива. «Факт» должен осуществлять информационную поддержку и консультативную помощь кооперативному движению и альтернативной экономике. Начав с телефонной справочной службы, сообщающей номера кооперативов, «Факт» вскоре займется издательской деятельностью (справочные издания, публикации статистики, документов и правил, ежегодники «Коммерческая хроника»), трудоустройством кооператоров. Вскоре «Факт» откроет свою юридическую службу

Ведущие телепрограммы «Взгляд» Владислав Листьев и Дмитрий Захаров

Урмас Отт

(во главе с **Татьяной Сафаровой** и **Долорес Петровой**), которая будет консультировать по всему спектру правовых вопросов, связанных с созданием и жизнедеятельностью кооперативов. Потребность в таком виде деятельности окажется огромной — к зданию на Хорошевском шоссе, 41, где расположится «Факт», выстроятся очереди из сотен новоиспеченных предпринимателей. При «Факте» будет создана своеобразная «пожарная команда», которая по тревожным сигналам будет вылетать в различные города и решать вопросы на месте, добиваясь восстановления прав закрываемых властями кооперативов. Высокий авторитет «Факта» в кругах кооператоров выдвинет **Яковлева** в актив лидеров кооперативов, из которого возникнет Московский, а затем и Всесоюзный Союз кооперативов. Тем временем на базе «Факта» откроется первое кооперативное агентство — «Постфактум», при котором впоследствии будет основана газета российских «белых воротничков» — «КоммерсантЪ».

июнь, 10

Первая «мыльная опера» на советском ТВ — «Рабыня Изаура»

11 ЦТ начинает демонстрацию бразильского сериала *Рабыня Изаура*, снятого в середине 1970-х гг. Ко времени показа в СССР этот наиболее успешный в коммерческом отношении образчик бразильской «мыльной» продукции успели посмотреть даже в Китае. Из 100 серий для советских зрителей отобраны 15 лучших. Днем страна обсуждает просмотренную накануне серию. Дачники называют свои 6 соток «фазендами», среди новорожденных девочек попадаются Изауры. Однако **Луселия Сантос**, в отличие от **Вероники Кастро** (*Богатые тоже плачут*) и **Виктории Руффо** (*Просто Мария*), не станет кумиром многомиллионной аудитории. До «мыльной» эпохи, когда латиноамериканские сериалы в сетке вещания будут определять рейтинг канала, еще далеко.

июнь, 28

Партконференция: четыре дня, которые потрясли мир

12 XIX Всесоюзная конференция КПСС и время подготовки к ней не раз назовут нравственной революцией. Тезисы к партконференции вызывают споры уже на следующий день после обнародования. В печати, на телевидении и радио появляются передачи («Прошу слова!» на ЦТ, «Анкета перестройки» на Всесоюзном радио), рубрики («Говорят писатели-делегаты» в «Литературной газете»; «Ваше мнение?» в «Комсомольской правде»), отдельные публикации с названиями «Накануне...», «Навстречу XIX партконференции» и пр. Подводятся итоги последних трех лет, проводятся «круглые столы», встречи ученых — политологов, обществоведов, публикуются обзоры печати и писем.[19] На второй день работы конференции газеты печатают многоразворотные стенограммы выступлений и обсуждений. По ЦТ идут прямые трансляции в день открытия и закрытия конференции, в остальные дни — специальные передачи. В Кремле впервые открыта телестудия, где могут выступить делегаты, которым не удается выйти на главную трибуну. Радио Москвы ведет передачи на 86 иностранных языках. В пресс-центре конференции аккредитовано более трех тысяч журналистов. Сообщения иностранных корреспондентов из 77 стран уходят из Москвы с пометкой «молния». В нашей печати, наряду с собственными комментариями, приводятся оценки зарубежных изданий, теле- и радиокомпаний; делятся впечатлениями о работе конференции политические и общественные деятели, ученые, журналисты-международники.[20] Многие делегаты именно в СМИ видят главную проблему общества, образ журналиста для них сливается с образом врага. По словам **Юрия Бондарева**, печать «разрушает, унижает, сваливает в отхожие ямы прожитое и прошлое, наши национальные святыни, жертвы народов в Отечественную войну, традиции культуры...»[21]. Двусторонняя яростная критика становится нормой общественной жизни.

июль, 20

«Литературная газета»: «Лев прыгнул!».

13 «ЛГ» печатает разговор обозревателя газеты **Юрия Щекочихина** с подполковником милиции **Александром Гуровым** под названием «Лев прыгнул!» с подзаголовком «Диагноз: организованная преступность. Проведены первые исследования». Доселе об оргпреступности в СССР вспоминали преимущественно в связи с «узбекским делом»

Телесериал *Рабыня Изаура*

Во время XIX партконференции

В советской прессе впервые дана развернутая характеристика советской мафии

и ограничивали ее бытование периодом коррупции брежневского правления.[22] На этом фоне публикация в «ЛГ» сенсационна: автор кандидатской и докторской диссертаций по советской оргпреступности, **Гуров** довольно подробно излагает историю вопроса (первые признаки формирования советской мафии он выявляет еще во времена «оттепели») и – впервые в советских СМИ – характеризует сложившиеся и успешно действующие к 1988 г. мафиозные структуры, со своими главарями, «банкирами», связниками, боевиками, разведкой и контрразведкой, с представителями власти, состоящими на службе у криминального мира. **Гуров** утверждает, что советская мафия уже устанавливает связи с иностранными партнерами (прежде всего через сбыт антиквариата и наркотиков) и легализует криминальный капитал через кооперативы. При этом незаконная деятельность мафии практически ненаказуема, так как официально считается, что оргпреступность в Советском Союзе была ликвидирована еще в 1920-х гг. Публикация «ЛГ» вызывает мощный поток читательских писем. Руководство МВД вынуждено дать официальный ответ, в котором подтверждает рассказанное **Гуровым**.[23] «ЛГ» пытается открыть специальную рубрику, посвященную борьбе с рэкетом. Однако из этой затеи ничего не выйдет – кооператоры предпочитают решать свои проблемы без посредников в лице СМИ или органов милиции.

август

Минсвязи СССР объявляет об ограничении подписки на газеты и журналы

14 Решению Минсвязи СССР предшествует ряд заседаний, на которых рассматриваются «дополнительные меры по улучшению» организации подписки и распространения газет и журналов. Общий тираж печатных СМИ в 1988 г. увеличивается на 19,7 млн экземпляров. Однако жаждущему информации населению их катастрофически не хватает. Менее чем на 30 % выполняется заказ по рознице на «Известия», «Комсомольскую правду» и «Литературную газету». Газета «Труд» в розничную продажу и вовсе не попадает. В среднем в киоски ежедневно поступает 180 экземпляров центральных газет; этого количества хватает на 1-2 часа работы. Особо популярные издания («Московские новости», «Огонек», «Литературная газета») расходятся за двадцать минут. Минсвязи называет причину – дефицит бумаги. Принимается решение ввести лимитированную подписку на 1989 г. В список попадают 44 издания, в том числе «Огонек», «Литературная газета», «АиФ», многие толстые литературные журналы. В отделениях связи выстраиваются невиданные доселе очереди на подписку. На «Огонек» не смогут подписаться 73,1 % желающих, на «Дружбу народов» – 51 %, на «Новый мир» – 55,2 %, на «Знамя» – 61,7 %, 5-процентный дефицит возникает даже у «Правды», тираж которой в 1987 г. сократился на 3,6 %. Ограничение подписки вызывает настоящую бурю негодования, в СМИ и различные инстанции идет нескончаемый поток писем, обвиняющих власти в очередной попытке «надеть намордник на гласность».[24] Учитывая «острую ситуацию», Совет Министров изыщет возможности для преодоления дефицита и снимет лимит с подавляющего большинства изданий.

август, 21

Двадцатилетнюю годовщину «пражской весны» газеты встречают почти поголовным молчанием

15 Накануне двадцатилетия советского вторжения в Чехословакию преобразования, затеянные руководством **Михаила Горбачева**, в разговорах «на кухне» часто сравниваются с реформистской политикой правительства **Александра Дубчека**; но в СМИ события «пражской весны» по-прежнему не обсуждаются. **Горбачев** лично дает указание вообще ничего об этом не писать[25], однако некоторые материалы все же попадают в печать. Оккупация Чехословакии уже осторожно критикуется, поскольку «не должно возникать опасных иллюзий, будто военной силой можно решить политические проблемы другой нации».[26] В частности, опубликовано интервью[27] с диссидентами **Сергеем Ковалевым** и **Ларисой Богораз**, одной из пяти осужденных участников демонстрации протеста 25 августа 1968 г. на Красной площади. О «Демократическом Союзе», устроившем митинг в память о «пражской весне», пишут не иначе как об «антисоциалистической»

Диагноз: организованная преступность. Проведены первые исследования

Юрий ЩЕКОЧИХИН, обозреватель «ЛГ»

Александр ГУРОВ

ЛЕВ ПРЫГНУЛ!

«Лев прыгнул!». «Литературная газета», 20 июля

организации, «в искаженном виде представляющей политику нашего государства».[28] Посылая проклятия в адрес «ДемСоюза», причину митинга — советское вторжение в Чехословакию — газеты не комментируют.

сентябрь, 20

«Истец — сталинщина, ответчик — гласность»[29]: народный суд Свердловского района Москвы на открытом заседании рассматривает иск Ивана Шеховцова к писателю Алесю Адамовичу и газете «Советская культура»

16 **Иван Шеховцов** — представитель известного типа «народного мстителя» (так в советские годы в издательствах называли читателей, без конца пишущих кляузные письма). Бывший прокурор **Шеховцов** — автор 16 исковых заявлений в защиту **Сталина** и многочисленных посланий в различные инстанции «с разоблачением очернителей». Статьи и письма **Шеховцова** практически не публикуют, в связи с чем он решается подать в суд иск о защите чести и достоинства, теперь уже своих. Поводом служит статья писателя **Алеся Адамовича** «Накануне»[30], где **Шеховцов** (впрочем, без упоминания имени) назван «торжествующим защитником палачей» (речь идет о следователе **Александре Хвате**, мучившем в тюрьме академика **Николая Вавилова**). Узнав в анонимном прокуроре себя, **Шеховцов** требует сатисфакции. На самом деле, оскорбленное достоинство — последнее средство для **Шеховцова** получить трибуну, аудиторию. Юрист по образованию, он выступает против бездоказательности обвинений — и **Хвату** (нет официального признания, что он истязал подследственных), и **Сталину** (процесса не было — стало быть, не преступник). Выйдя за рамки предмета иска, процесс оборачивается дискуссией о роли **Сталина** в истории и о праве давать моральные оценки без опоры на юридические документы. В пламенном выступлении **Шеховцов** обличает «ниспровергательскую кампанию против Сталина» в прессе, «писателей-клеветников», которые «хуже Би-би-си порочат личность Сталина»[31]. При этом **Шеховцов** отказывается признавать документальные подтверждения причастности **Сталина** к репрессиям и расстрелам. В иске **Шеховцову** отказано. Фигура ревностного сталиниста уже не пугает, и в скором будущем ей суждено выродиться в карикатуру. Но для ответчика, т. е. фактически для СМИ, этот процесс знаменует важную перемену. «Слишком долго печатное слово было приравнено к слову прокурорскому. Оно утверждало истину в последней инстанции, награждало немыслимыми ярлыками, обвиняло и посылало на скамью подсудимых».[32] И именно с учетом этого отношения прессе позволено теперь говорить на темы, бывшие ранее запретными. Но СМИ оказываются не готовы к новой ответственности. Эмоции преобладают над фактами, обличительный пафос лишен юридического обоснования.

сентябрь, 30

«Строительная газета» публикует статью «Кто ты, Барабашка?» — один из первых материалов советской прессы о паранормальных явлениях

17 «Строительная газета» печатает репортаж из общежития московских строителей: в одной из квартир обнаружилось нечто, ведущее диалог с жильцами с помощью стуков в перекрытии и раздающее подзатыльники. Обитатели квартиры любовно называют невидимого соседа «Барабашкой». В считанные дни общежитие посетят десятки журналистов — «Барабашка» будет стучать для всех любопытствующих, но только в присутствии одной из обитательниц квартиры. Программа «Очевидное — невероятное», авторы которой первыми побывали на месте загадочного происшествия, включает сюжет о «Барабашке» в новогодний выпуск и сообщает, что во всем мире подобное явление называют полтергейстом. Уже в следующем году полтергейсты, НЛО, колдуны, экстрасенсы и внучатые племянницы целительницы Пелагеи обнаружатся в стране в немыслимом количестве. Сообщения и дискуссии о параномальных явлениях станут столь же частыми, как еще недавно — статьи о перестройке.

декабрь

«Московские новости» (№ 48) публикуют статью

18 Основываясь на различных источниках (в том числе и на документированных высказываниях **Сталина**), **Рой Медведев** приводит примерную статистику жертв сталинизма: 17-18 млн. человек в период 1927 – 1937 гг., 5-7 млн. в 1937 – 1938 гг., 2 млн. в 1939 – 1940 гг., не менее 10 млн. в 1941 – 1946 гг., 1 млн. в 1947 – 1953 гг. Статистика приблизительна, но **Медведев** и газета «Московские новости» символически совершают то, на что так

БЫЛОЕ

АВГУСТ 68-го

Взгляд очевидцев на события в Чехословакии двадцать лет спустя

«Август 68-го». «Московские новости», 28 августа

Иван Шеховцов

«Наш иск Сталину» Роя Медведева. Разгар антисталинской кампании в советской прессе

и не решится перестроечное руководство, — предъявляют иск **Сталину** за совершенные по отношению к народу преступления. К этому времени публикации, раскрывающие все новые зверства сталинизма, напоминают своеобразное соревнование. «Байкал» пишет о репрессиях в Бурятии[33], «Эхо планеты» — о репрессиях в Монголии[34], «Ленинградская правда», «Ленинградский рабочий» и «Смена» — о «ленинградском деле»[35], «Военно-исторический журнал» — о «деле Тухачевского и Уборевича»[36], «Знание — сила» — об уничтожении советских краеведов[37], «Советские архивы» — о репрессиях против архивистов[38], «Медицинская газета» — о «деле врачей»[39] и т. д. По частоте упоминания **Сталин** уже конкурирует с **Горбачевым**, а его реабилитированные первыми жертвы — **Николай Бухарин**, **Александр Зиновьев**, **Лев Каменев**, **Алексей Рыков** — становятся героями дня. На фоне прогрессирующего социально-экономического кризиса это не может не вызывать раздражения значительной части населения. Несмотря на все исторически аргументированные опровержения мифа о благоденствии при сталинском режиме, читатели не перестают твердить, что был ли при **Сталине** террор — большой вопрос, а вот продукты в магазинах были точно.

декабрь, 9

Главным редактором «Комсомольской правды» становится Владислав Фронин

19 **Владислав Фронин** сменяет на посту главного редактора КП **Геннадия Селезнева**, руководившего газетой с 1981 г. До «КП», в 1970-е гг., **Селезнев** работал в ленинградской газете «Смена» — заместителем, а затем главным редактором; в 1980 г. назначен первым заместителем заведующего отделом пропаганды и агитации ЦК ВЛКСМ. В 1983 г., после публикации статьи **Инны Руденко** «Зачем нам война?»[40] (о войне в Афганистане), **Селезнев** только благодаря поддержке **Егора Лигачева** не лишился должности. При нем в «КП» появились так называемые «прямые линии» (телефонные беседы известных политиков и общественных деятелей с читателями), цветное еженедельное приложение — газета «Собеседник». В то же время именно при **Селезневе** «КП» вела кампанию против советской рок-музыки. В 1987 — 1988 гг., вместе с «Правдой», «Известиями» и др., «КП» принимала участие в травле независимого бюллетеня «Гласность» **Сергея Григорьянца**. Теперь на смену **Селезневу** приходит **Фронин** (в очередной раз, — он уже сменял его в 1986 г. на посту зав. отделом пропаганды ЦК ВЛКСМ). «Комсомолка» **Фронина** перейдет на твердые перестроечные позиции. Первой опубликует статью **Александра Солженицына** «Как нам обустроить Россию»[41] (с факсимиле автора: «Право первой печати за «КП», 18 сентября, и «Литературной газетой», 19 сентября»); первой напечатает материал о расстреле рабочих Новочеркасска, выступавших в июне 1962 г. против коммунистического режима[42]. В 1990 г. тираж «КП», возглавляемой **Фрониным**, возрастет до 22 млн. экземпляров с 17 млн. 600 тыс. в 1988 г.. Наряду с «Аргументами и фактами», самым тиражным еженедельником, газета попадет в Книгу рекордов Гиннеса.

декабрь, 16

«Литературную газету» покидает ее многолетний редактор Александр Чаковский

20 **Александр Чаковский** — крупный литературный функционер, автор историко-политических романов («Блокада», «Победа»), лауреат Сталинской и Ленинской премий, один из вероятных авторов брежневской трилогии[43], член бюро секретариата СП, член Верховного Совета СССР и т. д. — возглавлял «Литературную газету» с 1962 г. На общем партийном фоне редактор официозного печатного органа правления Союза писателей СССР, тем не менее, выглядел западником. Любитель сигар и зарубежных поездок, именно он предложил реорганизовать «ЛГ» по типу толстых западных газет. Редакционная стратегия **Чаковского** предполагала, казалось бы, невозможное: твердо следовать партийному курсу и одновременно сделать газету популярной в ситуации кризиса господствующей идеологии. Попытка решить эту нелегкую задачу привела к появлению двойной структуры издания. Первая «тетрадка» огромной, по советским меркам, шестнадцатистраничной газеты отводилась под официоз: здесь клеймили оппозиционных писателей и правозащитников, проводя генеральную линию партии. Вторая часть делалась как будто

Владислав Фронин

Александр Чаковский

другой редакцией: судебные очерки бывшего профессионального адвоката, ставшего литератором, **Аркадия Ваксберга**, публицистика на «морально-нравственные темы», вероятно, самого популярного в 1970-е гг. советского очеркиста **Евгения Богата**, статьи **Татьяны Тэсс**, **Ольги Чайковской**, репортажи **Юрия Роста** и, наконец, знаменитая шестнадцатая страница, посвященная сатире и юмору. Тексты второй «тетрадки» стали излюбленным чтением советской интеллигенции брежневской поры. Литературное «генеральство» главного редактора, его высокие партийные связи и чины становились своего рода щитом для либералов. С началом перестройки «Литературка» быстро теряет популярность: отмена цензуры позволяет «быть смелым» любому периодическому изданию. С уходом **Чаковского** завершается эпоха, когда «Литературка» обладала статусом единственной газеты-рупора либеральной интеллигенции. Приход **Федора Бурлацкого**, полулиберального историка и публициста, не спасет газету.

Рейтинг телепрограмм года

21 На ЦТ проводится один из первых социологических опросов телезрителей. По данным Главной редакции писем и социологических исследований Гостелерадио СССР, первое место занимает «Взгляд» (потенциальная аудитория – 86 %). В данных соц. опросов отражается зрительская неудовлетворенность освещением на ЦТ, особенно в программах «Время» (55 %) и «Прожектор перестройки» (50 %), тех проблем, которые привлекают пристальное внимание печатных СМИ: экология, межнациональные конфликты, распределение общественных благ, розничные цены и заработная плата, сталинские репрессии, коллективизация, афганская война. Высокий рейтинг «Взгляда» свидетельствует о том, что программу воспринимают прежде всего как наиболее авторитетный и оперативный источник информации. Участники опроса отмечают острый дефицит развлекательных и информационно-развлекательных передач. Любое новое лицо вызывает мощный интерес: «До и после полуночи» (79 %) и «Что, где, когда?» (70 %) пользуются большей популярностью, нежели «Песня года» (67 %), не меняющая структуру, дизайн и ведущих на протяжении десятилетий. Самой популярной детской телепередачей становится «До 16 и старше» (50 %), оставляющая далеко позади «Будильник» и «Веселые старты».

Комментарии к сообщениям
Анастасия АВЕРИНА (9, 12, 16, 19), Аркадий БЛЮМБАУМ (15, 20), Светлана ЛИСИНА (6), Максим МЕДВЕДЕВ (1, 2, 4, 5, 8, 10, 11, 13, 17, 18), Надежда САШИНА (14, 21), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (3, 7)

резюме

В 1988 г. газеты и телевидение уже становятся похожи на настоящие, то есть бытующие во всем цивилизованном мире: налицо и разделение по убеждениям (но еще не по владельцам), и реклама, и четкий социальный адрес каждой программы, газеты, журнала – закономерное следствие расслоения аудитории, разделившейся на богатых и бедных, либеральных и консервативных, а также – на мужчин, женщин, стариков и детей.

На телевидении появляются первые рекламные ролики и сериалы: на Родине **Андрея Тарковского** культовым фильмом становится *Рабыня Изаура*. Продолжается бум прямого эфира (выход дискуссионной программы «Общественное мнение»). Возникают первые открытые конфликты СМИ с **Михаилом Горбачевым** (временное отстранение от эфира ведущих программы «Взгляд»). Именно в это время возникает и первая независимая ассоциация производителей телепрограмм – Авторское телевидение, созданное режиссером **Анатолием Малкиным** и редактором **Кирой Прошутинской**. АТВ начинает выпускать дискуссионную передачу «Пресс-клуб» и авангардные, экспериментальные программы, в которых активно сотрудничают будущие звезды ток-шоу и тележиссеры **Дмитрий Дибров**, **Андрей Столяров**, **Валерий Комиссаров**. Информационную (по сути – главную) редакцию на Центральном телевидении возглавляет **Эдуард Сагалаев**, в прошлом либеральный руководитель молодежной редакции и фактический создатель «Взгляда» (абсолютного лидера входящих в моду рейтингов). Среди печатных СМИ продолжают лидировать «Московские новости» и «Огонек». Их догоняют «Аргументы и факты», превратившиеся благодаря новому главному редактору **Владиславу Старкову** из унылого «спутника агитатора» в боевой массовый еженедельник вопросов и ответов. Многого ожидают от смены главного редактора в «Литературной газете». Однако уход «лукавого царедворца» **Александра Чаковского**, умело совмещавшего кондовый сталинизм с дозволенным либерализмом на грани фронды, не приведет к росту популярности главного интеллигентского издания. «Литературка» благополучно отыграла свою роль интеллигентской отдушины в 1970-е гг., наглядно продемонстрировав смерть нескольких жанров (научной и литературной дискуссии, очерк нравов, «шутки юмора»). Главными жанрами становятся интервью и журналистское расследование.

Серьезным испытанием для перестроечной прессы становится мартовская публикация в «Советской России» письма «Не могу поступиться принципами» **Нины Андреевой**. Газета первой открыто заявляет о своей оппозиционности генеральному курсу партии. После публикации проходит две недели – пресса ждет, не понимая, является ли андреевское письмо затравкой к очередной дискуссии или сигналом к тотальному

закручиванию гаек. После установочной статьи от Политбюро на преподавательницу обрушивается лавина общественного негодования. Водораздел обозначен: «Советская Россия», «Литературная Россия», «Правда» начинают, не особенно уже стесняясь в средствах, упрекать в антигосударственной политике и бездуховности своих оппонентов из «Огонька» и «Московских новостей». Однако XIX партконференция, прошедшая полвека спустя после XVIII, подтверждает серьезность горбачевского курса на десталинизацию и твердость его намерений относительно грядущей политической реформы. Теперь уже (и это все понимают) речь идет не о «перестройке», а о «реконструкции со сносом». Опубликованная в эстонской «Радуге» карикатура, на которой изображен **Ленин**, раздавленный мышеловкой, висит во всех московских редакциях.

В Прибалтике ширится движение за отделение от СССР, а главной проблемой национальной политики СССР становится разгорающийся конфликт между Арменией и Азербайджаном. Неспособность **Горбачева** решительно пресечь любые проявления национализма приводит к тому, что национализм почти во всех республиках продолжает ассоциироваться с демократией; отказ от введения прямого президентского правления в Карабахе вызывает волну грамотно спровоцированных побоищ, в которых обе стороны демонстрируют средневековое зверство. **Горбачев** встречается с представителями Армении и Азербайджана и обнаруживает полную беспомощность в попытках их помирить или хотя бы заставить выслушать друг друга.

Главные темы наиболее сенсационных публикаций 1988 г. — национальный вопрос, существование которого в СССР традиционно отрицалось (публикации **Лидии Графовой**, **Зория Балаяна**), разоблачение сталинизма (очерки о жертвах репрессий и публикации запрещенных текстов составляют львиную долю материалов «Огонька»), советская мафия (правомочность самого термина «мафия» применительно к советской системе доказывает следователь **Александр Гуров** в серии интервью с **Юрием Щекочихиным**). Страна широко, по-советски отмечает 1000-летие Крещения Руси — пресса откликается многочисленными публикациями на темы религии. Во многих СМИ разрешается (а с 1989 г. и предписывается) писать имя Божие с заглавной буквы.

Главным событием 1988 г. в издательской сфере становится разрешение на книгоиздание, которое получают газеты. Журналы «Огонек» и «Знамя» начинают издавать собственные книжные серии. Одновременно кооперативное движение начинает проникать в сферу СМИ: до частных газет дело пока не доходит, но **Владимир Яковлев** регистрирует справочно-информационный кооператив «Факт», из которого впоследствии выйдет газета «КоммерсантЪ», а там и весь одноименный издательский дом. В конце 1988 г. при Московском городском педагогическом институте возникает первое частное издательство «Прометей».

Дмитрий БЫКОВ

литература

январь

«Новый мир» (№ 1) публикует рассказ Людмилы Петрушевской «Свой круг», написанный в 1979 г.

1 Публикация известного по самиздату рассказа становится первым значительным событием именно современной литературы, затерявшейся в тени литературы возвращенной. В рассказе **Людмилы Петрушевской** нет ни пыток, ни лагерей, ни **Сталина**, ни **Берии**; нет Афгана, бомжей, наркоманов, проституток, «люберов». Есть московский спальный район, мещанское предместье конца 1970-х гг., обитатели многоквартирного «муравейника», обычная семья, ее ближайшее окружение. Они живут под мирным небом, к их домам не подъезжают черные «воронки», они не пухнут с голоду и не дохнут на непосильной работе. И тем не менее, их жизнь — тот же ад, каким была жизнь их отцов и дедов, возможно, это всего лишь другой его круг, «свой круг». Здесь пытка бытом и ближними, здесь мириады мелочей жизни, подобно гигантскому скопищу рыжих муравьев, изъедают человеческую душу со всеми потрохами; здесь не «большой террор», «оттепель», «застой» или «ветер перемен» вершат человеческие судьбы, а природное человеческое одиночество, пошлость жизни, страх смерти. «Свой круг» был написан слишком незадолго до воцарения нового идеологического курса, чтобы его можно было приписать к «проклятому прошлому». Этим рассказом в наивно-позитивистскую перестроечную картину мира писательница вносит мотив экзистенциального ужаса жизни, порожденного самой этой жизнью и из нее же произрастающего, вечного и не зависимого от времени и социума. **Петрушевская**, чьи пьесы прежде тщетно «пробивали» для столичной сцены лучшие режиссеры страны, чью прозу начали печатать лишь после многолетних мытарств и многократных запретов, с конца 1970-х гг. и на долгие годы останется драматургом и писателем непревзойденным.

январь

Впервые в СССР журнал «Октябрь» (№№ 1-4) публикует роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», написанный в 1950-х — 1960-х гг.

2 Роман был задуман как вторая часть Сталинградской дилогии — первая («За правое дело») была напечатана в 1952 г. и после разгромной партийной критики вынужденно переработана автором. «Жизнь и судьбу», работа над которой заняла почти десять лет, было бы невозможно «исправить» никакими купюрами или переработками. По всей видимости, создавая этот уникальный в своем роде эпос сталинского времени — с многослойным сюжетом, развернутыми ретроспекциями и философскими отступлениями, с обилием героев и громадой событий, «взятых» из различных слоев жизни, — писатель, знававший в своем отечестве и хвалу, и опалу, одержал победу над «внутренним цензором» и более не принимал в расчет возможную реакцию со стороны властей. Роман был изъят и арестован КГБ в 1961 г. **Василий Гроссман**, с этого момента находившийся под неусыпной «опекой» заинтересованных органов, умер через три года. В 1980 г. роман был напечатан в Швейцарии. В свое время **Михаил Суслов**, санкционируя его конфискацию, со всей уверенностью заявил, что пройдет не меньше 200 лет, прежде чем «Жизнь и судьба» увидит свет в СССР. К счастью, прогноз «вечного» партийного идеолога оказался ошибочным.

январь

Впервые в СССР «Новый мир» (№№ 1-5) публикует роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (1956)

3 Скандал вокруг романа — запрещенного цензурой в 1956 г., напечатанного в Италии в 1957 г., удостоенного Нобелевской премии в 1958 г. и в том же году послужившего причиной исключения из СП его автора — был раздут с такой мощью и яростью, что отзвуки его доносятся и до нынешних времен. Возможно, поэтому роман печатают лишь на третий год перестройки, «пропустив вперед» произведения куда более крамольных авторов. Для тех, кто не читал его в самиздате, первое знакомство оказывается даже несколько разочаровывающим. Из запасников «неизвестной советской литературы» были извлечены на свет божий куда более страшные и откровенные описания русской истории первой половины века. На их фоне «Доктор Живаго», с его традиционной романной формой, гуманными умолчаниями и сосредоточенностью на нюансах человеческой психологии, выглядит

Людмила Петрушевская

Василий Гроссман

Борис Пастернак

почти безобидно. Тем не менее, широкомасштабная травля тридцатилетней давности даже сейчас служит роману отличной «рекламой». Анонсированная в конце 1987 г. публикация способствует резкому росту тиража «Нового мира» (1 150 000 экз.). По данным сектора социологии чтения и библиотечного дела Государственной библиотеки СССР им. Ленина, «Доктор Живаго» занимает одно из первых мест в списке произведений, пользующихся наибольшим спросом (наряду с «Детьми Арбата» **Анатолия Рыбакова**, «Белыми одеждами» **Владимира Дудинцева** и «Фаворитом» **Валентина Пикуля**).

февраль, 24

В Пушкинский дом поступает рукопись повести «Шуркина родня» Леонида Добычина, считавшаяся утраченной

4 Ленинградский литературовед **Александр Григорьев** передает в архив Пушкинского дома рукопись повести **Леонида Добычина** «Шуркина родня», которую он хранил с 1935 г. При жизни была опубликована лишь незначительная часть написанного **Добычиным**: два сборника рассказов («Встречи с Лиз», 1927; «Портрет», 1931) и повесть «Город Эн» (1935). Когда грянула кампания «борьбы с формализмом», в Ленинграде на заклание поволокли именно этого тихого нелюдимого человека. На шумную публичную выволочку для придания большего веса из Москвы привезли самого **Алексея Толстого**. Ходили разговоры о якобы роковой роли, которую сыграл здесь визит этого влиятельного «литературного барина». Однако, судя по опубликованным сегодня стенограммам заседания, **Толстой**, к его чести, стремился как раз отвести удар от **Добычина** – а самые злобные укусы исходили, как водится, от мелких литературных функционеров. После этого общего собрания в ленинградском Доме писателей **Добычин** бесследно исчез. До сих пор единственно правдоподобной считается версия самоубийства. **Григорьев** в сопроводительной записке свидетельствует: «Весной 1936 г., накануне своего самоубийства, он, в мое отсутствие, оставил мне рукописи и фотографию».[1] Спустя более полувека старый литературовед счел возможным передоверить оставленное **Добычиным** государственному литературному архиву. В этом же году выйдет 4 публикации в периодике.[2] Появление в печати произведений **Добычина** – одно из самых значительных явлений «литературной реабилитации» времен перестройки: по сути, это первая попытка вернуть в общественное сознание творчество писателя «первого ряда», отмеченного чертами гениальности (ни **Анна Ахматова**, ни **Михаил Булгаков**, ни **Иосиф Бродский**, ни **Александр Солженицын**, ни даже **Владимир Набоков** в этом не нуждались – сами их фамилии оставались, как будут говорить впоследствии, «культовыми» у читающей публики). В 2000 г. из печати выйдет фундаментальный том, где впервые будут собраны все произведения **Добычина** и его переписка – с подробнейшими комментариями и справочным аппаратом (сост. **Владимир Бахтин**, науч. ред. **Александр Белоусов**). Исчезновение писателя после печально известной «проработки» послужит основой для одной из сюжетных линий в фильме *Профа* **Ивана Дыховичного** (1992).

февраль

«Нева» (№ 2) печатает повесть «Софья Петровна». Первая публикация Лидии Чуковской после исключения из Союза писателей в 1974 г.

5 «Софья Петровна» была написана в 1939 г., чудом уцелела во время обысков и блокады. В сентябре 1962 г. повесть была предложена в «Советский писатель», подготовлена к изданию и остановлена после того, как **Никита Хрущев** решил поделиться с народом некоторыми своими соображениями об искусстве вообще и о литературе в частности. Впервые повесть увидела свет в 1965 г. в Париже, где она была опубликована под другим названием («Опустелый дом») и с измененными именами некоторых героев, затем в 1966 г. – в нью-йоркском «Новом Журнале». В романе «Бодался теленок с дубом» **Александр Солженицын** вспоминает, как либеральные сотрудники журнала «Новый мир» «Софье Петровне» предпочли «Ивана Денисовича».[3] Что не случайно, ведь в «Иване Денисовиче», в отличие от повести **Лидии Чуковской**, теплился пресловутый «лучик надежды». Повествование же **Чуковской** жестко и безыллюзорно. В распятом Ленинграде 1930-х гг. не только не брезжит этот спасительный «лучик», но и главная вина за создание репрессивной системы возлагается на самих ее жертв. **Надежда Мандельштам**

Софья Петровна

Леонид Добычин

Лидия Чуковская

Лидия Чуковская. «Софья Петровна». «Нева», № 2

писала **Чуковской** по прочтении повести: « Ваша Софья Петровна не просто обыкновенная женщина, не слепой крот, не случайность и не обывательница. Она жила во всех и каждой. То, что показано на ней, – это основная движущая сила времени, претворившаяся во всех членах общества. (...) Тем важнее ваша повесть для тех, кто уже выздоравливает. Ведь это одна из вещей, которые действуют как противоядие или сильнейший антибиотик». **Чуковская**, дочь советского классика **Корнея Чуковского**, известна не только как замечательная писательница и мемуаристка. Ее правозащитная деятельность была не менее легендарной: хлопоты за освобождение **Иосифа Бродского**, письма в защиту **Андрея Синявского** и **Юлия Даниэля**, **Андрея Сахарова** и **Солженицына**. Ее письма ходили по рукам, ее стиль отличался жесткостью и афористичностью формулировок, сарказмом и страстностью. В письме «Михаилу Шолохову, автору «Тихого Дона» она написала: «Идеям следует противопоставлять идеи, а не тюрьмы и лагеря». Именно идеи – не иллюзии, не ложь, не историческую мелодраму.

март

Присуждение Иосифу Бродскому Нобелевской премии встречено «откликами» общественности

6 В прежние времена присуждение самой престижной международной литературной премии другим «отверженным» (**Борису Пастернаку** и **Александру Солженицыну**) сопровождалось т. н. «откликами» – гневный протест нобелиатам, награжденным «за предательство своей Родины», высказывали железнодорожники и библиотекари, рабочие металлургических комбинатов и труженики сельского хозяйства, шахтеры и свои же братья-писатели. Теперь, разумеется, до таких крайностей не доходит. Однако некоторые газеты все же откликаются на событие, следуя сложившейся советской традиции. В статье «Мне нечего сказать...»[4] автор **Павел Горелов** высказывает искреннее возмущение по поводу решения Нобелевского комитета и в самых резких выражениях отзывается о новоиспеченном лауреате. Возмущение читателей заставляет редакцию опубликовать и противоположное мнение. **Татьяна Толстая** и **Виктор Ерофеев** печатают отповедь **Горелову** в «Огоньке». Тот же «Огонек» приводит стенограмму суда над **Иосифом Бродским** – запись, сделанную в 1964 г. писательницей и журналисткой **Фридой Вигдоровой**. В июне «Книжное обозрение» с купюрами печатает «Нобелевскую лекцию» **Бродского**, изъяв пассаж о **Ленине**, **Сталине** и **Гитлере**.

май

В «Роднике» (№ 5) печатают пьесу «Елизавета Бам». Первая публикация «взрослого» Хармса

7 После официальной реабилитации **Даниила Хармса** (1954) были опубликованы многие его произведения для детей. Случались попытки легализовать и кое-что из «взрослого» **Хармса** – однако сама форма публикаций дискредитировала то, что могло бы стать литературным событием. Так, во второй половине 1960-х гг. «Литературная газета» напечатала часть его «анегдотов» о **Пушкине** в «Клубе 12-ти стульев», на популярной странице сатиры и юмора. Предисловие **Виктора Шкловского** разъясняло, что автор не глумится над великим поэтом, а высмеивает обывательские представления о нем. **Хармса** словно «подтягивали» к **Михаилу Зощенко**. «Бум» **Хармса** начинается именно в перестройку. Этот «герметичный» автор неожиданно оказывается одним из самых востребованных. Молодые «авангардисты», которых тошнит от романа «Дети Арбата» (он воспринимается ими как рутина все того же социалистического реализма), считают своим этого аполитичного анархиста и мистика. Его «Случаи» и «Анегдоты» воспринимаются как непревзойденный стеб, да и попросту гомерически смешны. Литературный маргинал при жизни, **Хармс** быстро становится и «культовым», и читаемым, и (кто бы мог подумать) респектабельным автором. Сюрреалистический, исполненный черного юмора и метафизических тайн мир писателя соглашаются считать сатирой на абсурд советской реальности. Издаются его дневники, письма, собрания сочинений, воспоминания о нем и исследования его творчества (в том числе зарубежных авторов) – с точки зрения структурной лингвистики, с религиозных и философских позиций. На очереди – осознание **Хармса** как выдающегося поэта-метафизика.

Протокол обыска

Протокол обыска у Даниила Хармса

Даниил Хармс

май

Автор «Вечного зова» заступается за Сталина

8 Очаги литературной контрреволюции завершили процесс самоопределения и перешли к наступательной тактике. В силу повальной демократизации СМИ печатные площади для них сократились ровно до полос собственных изданий. Поэтому нет ничего удивительного в том, что журнал «Наш современник» публикует ставшее притчей во языцех интервью с **Анатолием Ивановым**, главным редактором журнала-побратима «Молодая гвардия». **Иванов**, автор эпопей о коммунистическом строительстве, написанных строго по канве «Истории ВКП(б)», но разукрашенных всеми цветами популярных жанров (от мелодрамы до авантюрного романа), без экивоков обозначает свою политическую позицию. Он выступает против «крена в сторону публикации «возвращенцев», предостерегает от «массовой переоценки ценностей» и высказывает возмущение «упрощением сложной личности Сталина»[5], которого полагает человеком шекспировского масштаба.

июнь

В «Новом мире» (№ 6) опубликованы «Колымские рассказы» Варлама Шаламова. Куда бы ни задул теперь «ветер перемен», дальше в поисках «последней правды» о ГУЛАГе идти уже некуда

9 В первой опубликованной подборке всего семь рассказов, но и их достаточно для того, чтобы осознать существование неведомого доселе «мира Шаламова», ничем не связанного с традицией — гуманистической, литературной, исторической, морально-нравственной. Герою отечественной литературы, какие бы беды и страдания ни были ему суждены и в какие бы бездны ни швыряла его история, всегда был оставлен шанс сохранить себя или отыскать путь для нравственного возрождения. Но мир «Колымских рассказов» — это мир нравственного вырождения. Здесь повествование обычно ведется от лица человека, внутренне сломленного лагерем. Сама эта «духовная омертвелость» является главным обвинением великого писателя, адресуемым миру сталинской Колымы. Она противоречит привычной для читателя активной и морализаторской позиции, отбирая у него иллюзии относительно собственной природы. Всеобщее восхищение — от «обычного» читателя до **Анны Ахматовой** — вызвал Иван Денисович **Александра Солженицына**, и в лагере сохранивший живость, сметку, здоровую деревенскую закваску. Сам **Никита Сергеевич** восхищался тем, как, забыв о неволе, азартно трудится этот мужик. Много писали о «толстовском начале» героя **Солженицына** — но главным литературным оппонентом **Варлама Шаламова** был именно **Лев Толстой**. Дидактическая проповедь «нравственного возрождения» в мире, описанном **Шаламовым**, есть пустая и вредная иллюзия, обман заведомый и кощунственный в ледяном аду Колымы.

июнь, 23

Умер Владимир Казаков

10 В Москве умер **Владимир Казаков** (род. в 1938 г.), писатель-абсурдист, ученик **Алексея Крученых**, близко воспринявший идеи футуристов и обэриутов, влияние которых ощутимо в его творчестве. В ранних 1960-х гг. начал литературную деятельность, с 1972 г. его книги постоянно издавались на русском языке в Западной Германии — в частности, романы «Мои встречи с Владимиром Казаковым», «Ошибка живых», «Жизнь прозы». Прижизненных публикаций в СССР не было. В 1989 г. в альманахе «День поэзии» будут впервые опубликованы его стихи.

август, 5

«Книжное обозрение» открытым письмом Елены Чуковской «Вернуть Солженицыну гражданство СССР» поднимает вопрос о необходимости публикации Солженицына в СССР

11 Первыми очерк об **Александре Солженицыне** печатают «Московские новости»[6]. 7 сентября редколлегия журнала «Новый мир» примет решение о публикации журнального варианта «Архипелага ГУЛАГ». Осенью впервые в СССР будет перепечатан самиздатский текст **Солженицына** — «Жить не по лжи».[7] Однако печать декабрьского номера журнала «Век XX и мир» с той же статьей остановит звонок из ЦК КПСС. Накануне 70-летия **Солженицына**, которому будет посвящен вечер в московском Доме кинематографистов (среди участников — **Андрей Смирнов**, **Владимир Лакшин**, **Егор Яковлев** и др.), весь мир облетит пущенная баварским радио «утка» о том, что **Михаил Горбачев** написал **Солженицыну** письмо с предложением вернуться и опубликовать свои произведения в СССР. Жена писателя **Наталья Дмитриевна Солженицына** выступит с публичным опровержением. В это же время будет приостановлена подготовка к публикации в «Новом

Вернуть СОЛЖЕНИЦЫНУ гражданство СССР

В феврале 1974 года Указом Президиума Верховного Совета СССР лауреат Нобелевской премии писатель А. И. Солженицын лишен гражданства СССР по статье 64 Уголовного кодек-

запомнили «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор (Не стоит село без праведника)», «Случай на станции Кречетовка», «Для пользы дела» и, наконец, «Захара-Калиту». Все

«Вернуть Солженицыну гражданство СССР». «Книжное обозрение», № 32

Александр Солженицын

мире» (в первых номерах 1989 г.) «Архипелага ГУЛАГ». Общество «Мемориал», а также известные российские писатели обратятся с открытым письмом к **Горбачеву** и Союзу писателей СССР и потребуют незамедлительного разрешения вопроса о публикации романа **Солженицына**.

август

Журнал «Новый мир» (№№ 8-11) печатает роман «Факультет ненужных вещей» Юрия Домбровского, впервые опубликованный в Париже издательством «YMCA-Press» в 1978 г.

12 Судьба **Юрия Домбровского**(1909–1978), писателя-лагерника, писателя-интеллектуала, человека обширной исторической и культурной эрудиции, исключительно трагична. Гулаговская мясорубка калечила его жизнь почти четверть века. **Домбровского** арестовывали четырежды, начиная с 1933 г., первой ссылки из Москвы в Алма-Ату. Ему, автору оригинального исследования об **Уильяме Шекспире** и книги новелл «Смуглая леди», высоко оцененных шекспироведами, знатоку античной, раннехристианской и отечественной истории, человеку огромного обаяния и необыкновенной внутренней свободы, каким-то непостижимым образом удалось сохранить эту самую внутреннюю свободу до конца. Homo liber – так называли его друзья и современники. Автобиографический роман «Факультет ненужных вещей» (первая его часть, «Хранитель древностей», была напечатана в «Новом мире» в 1964 г.) – главная книга **Домбровского**. Роман вполне традиционен по форме, даже несколько старомоден. Это история человека старой гуманистической культуры, волею судеб оказавшегося в государстве, захваченном варварами. Alter ego автора, историк Зыбин, проходит все круги лагерного ада. Что может противопоставить интеллектуал чудовищному механизму насилия и разрушения? Только свой разум, свободную волю и собственное неотъемлемое право на смерть. «Сталинский конвейер – это сфинкс без загадки», – говорил **Домбровский**, и «Факультет ненужных вещей» – это попытка рационалистической демистификации сталинского монстра. Сцены бесконечных допросов и истязаний имеют отчетливый привкус кафкианской иррациональности, квазизаконнического безумия, где нормы права – всего лишь атавизмы «факультета ненужных вещей». Но сознание homo liber, человека свободного, оказывается способным прорваться сквозь тьму и ужас варварской стихии. Волею случая Зыбин выходит на свободу. Счастливый финал романа выглядит утопией. Но, в конце концов, эта утопия осуществилась в жизни: **Домбровский** не только выжил, но и смог обо всем рассказать.

август

В «Огоньке» (№ 33) впервые в СССР публикуется отрывок из романа «Школа для дураков» Саши Соколова

13 Небольшой отрывок из романа **Саши Соколова** «Школа для дураков» появляется в том же номере, в котором печатается долгожданное продолжение «Детей Арбата» **Анатолия Рыбакова** – роман «Тридцать пятый и другие годы». **Рыбакова** с упоением читает вся страна, **Соколов** – «писатель для немногих». **Татьяна Толстая** явно преувеличивает, когда в предисловии к публикации говорит, что «фразы и строчки стихов из романа» по популярности сравнимы с «когдатошними грибоедовскими». Самиздатская судьба **Соколова** была гораздо скромнее, чем у **Венички Ерофеева** или **Иосифа Бродского**. Тем не менее, «Школа для дураков», написанная в 1973 г., произвела впечатление на самого **Владимира Набокова**. С тех пор ни один критик, пишущий о романе, не обходился без того, чтобы не процитировать мэтра: «Школа для дураков» – обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга». Языковая свобода **Соколова** кажется невероятной, но не заслоняет ни героев, ни их времени и места обитания – Подмосковья 1950-х гг., интерната для умственно отсталых детей, – при том что время в романе ведет себя с нахальной непредсказуемостью. «Школу для дураков» западная критика немедленно помещает в модернистский контекст, вспоминая при этом литературу «потока сознания» – от **Джеймса Джойса** до **Уильяма Фолкнера**. И все-таки для замордованного соцреализмом отечественного читателя в начале 1980-х гг. важнее оказывается другое: роман **Соколова** убедительно доказывает, что русский язык жив и современная русская проза возможна вне деления на советскую и антисоветскую. В 1988 г. роман приходит

Юрий Домбровский

ЮРИЙ ДОМБРОВСКИЙ

★

ФАКУЛЬТЕТ НЕНУЖНЫХ ВЕЩЕЙ

Роман

Много лет назад в голицинском доме творчества Юрий Домбровский дал мне прочесть эту рукопись со столь интригующим названием. Я знал, что он работает над продолжением когда-то поразившей нас книги «Хранитель древностей».

«Хранитель» успел появиться в «Новом мире» (1964, № 7, 8), получил международное признание, автор двигал свой замысел в новой книге, обещанной редакции, но, увы, время к этому времени остановилось и стало медленно оползать в мертвую зону сталинской эры. Радостная, сумбурноватая, короткая, как полярное лето, эпоха Хрущева кончилась; может быть, надорвалась на выносе тела генсека из Мавзолея. Написанный роман уже невозможно было напечатать.

Говоря о замысле своей книги, Юрий Домбровский часто повторял: я решил ничего не выдумывать; я решил описать то, что знаю лучше всех... я решил описать свою жизнь... никто ее не знает лучше меня...

Юрий Домбровский. «Факультет ненужных вещей». «Новый мир», № 8

с обидным запозданием – уже прочитан **Набоков** (безусловно, не только «благословивший» писателя, но и послуживший ему источником вдохновения и образцом для подражания), «школа для дураков» как метафора жизни уже не кажется откровением; кроме того, как ни странно, читателю теперь не до метафор, да и просто не до литературы. Оглушенный обвалом возвращенных шедевров, а затем «шоковой терапией», он сейчас не видит ценности в порядке слов – главном даре писателя **Соколова**.

«Вопросы литературы» (№№ 9-11) и «Октябрь» (№№ 10-12) печатают «Курсив мой» Нины Берберовой. Это первая публикация писательницы-эмигрантки в СССР

14 Толстые журналы ведут затяжную и ожесточенную войну за «право первой ночи» в публикации запрещенных некогда авторов. Одновременно два журнала публикуют автобиографический роман **Нины Берберовой** «Курсив мой». Но если редакция «Вопросов литературы» сочла нужным сделать в тексте существенные купюры, то «Октябрь» публикует лишь избранные главы. В книге нет ничего «крамольного» по меркам 1988 г., но редакторы все равно хотят застраховать себя от возможных неприятностей. **Берберова** (1901–1993) – прозаик, поэт, журналист, покинула Россию в 1922 г. вместе со своим мужем **Владиславом Ходасевичем**. Она автор романов «Последние и первые» (1930), «Повелительница (1932), «Без заката» (1938), сборника рассказов «Облегчение участи» (1949), посвященных жизни и быту русских эмигрантов во Франции; исследования о русском масонстве XX в. «Люди и ложи» (1986); а также биографий «Чайковский», «Бородин», «Железная женщина». В Париже в течение 15 лет **Берберова** была сотрудницей либеральной газеты «Последние новости»; с 1950 г. – живет в США, где преподает литературу в различных университетах. «Курсив мой», главная книга **Берберовой**, впервые вышла в английском переводе (Нью-Йорк, 1969), и лишь затем по-русски (Мюнхен, 1972), вызвав противоречивые отклики. Эмигрантская критика находила здесь массу неточностей и ошибок, уличала писательницу в сведении личных счетов; тогда как англоязычная пресса встретила «Курсив мой» более или менее благожелательно. Эта книга – не только автобиография **Берберовой**, но и широкая панорама литературного поколения 1920-х – 1940-х гг., образец интеллектуальной мемуарной прозы, где портреты **Дмитрия Мережковского** и **Зинаиды Гиппиус**, **Марины Цветаевой** и **Ивана Бунина**, **Владимира Набокова** и **Алексея Ремизова**, **Александра Керенского**, **Бориса Поплавского**, **Владислава Ходасевича** и др. сочетаются с размышлениями о России и Западе, судьбах эмиграции и трагической истории XX в. «Я всегда любила победителей, а не побежденных, сильных, а не слабых», – и эта максима отражается на авторских курсивах всей книги. **Берберова** пишет временами беспощадно: перед читателем проходит нескончаемая череда «побежденных» и «неудачников», так как «победители» в эмиграции встречались крайне редко. «Курсив мой» имеет большой успех в перестроечной России – книгу читают жадно, запоем, неточности и ошибки не замечаются, а желчные характеристики никого не возмущают. Литературные вечера **Берберовой** (она несколько раз посетит СССР) соберут огромные залы и будут транслироваться по ТВ. Она вернется в почти свободную Россию, будет иметь здесь успех, переживет всех своих современников и в конце концов окажется «победительницей».

декабрь, 30

Умер Юлий Даниэль

15 В Москве умер поэт и прозаик **Юлий Даниэль** (род. в 1925 г.). Имя **Даниэля** стало широко известным в СССР и на Западе в 1966 г., после судебного процесса над ним и его «подельником», писателем **Андреем Синявским**. Оба обвинялись в публикации на Западе антисоветских произведений и противозаконном распространении их в СССР. Этот процесс (так же, как и состоявшийся в Ленинграде двумя годами ранее процесс над **Иосифом Бродским**), по сути, знаменовал бесславный конец эпохи «оттепели». В лагерях **Даниэль** провел 5 лет, затем зарабатывал на жизнь литературными переводами, подписывая их псевдонимом Ю. Петров. Незадолго до смерти впервые опубликовал в СССР свои стихи[8] и повесть «Искупление»[9], вышедшую в Нью-Йорке в 1964 г.

Юлий Даниэль

Нина Берберова

Н. БЕРБЕРОВА

Курсив мой

ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ

Нина Берберова. «Курсив мой». «Октябрь», № 10

По свидетельству **Михаила Геллера**[10], советское посольство в Париже делает все возможное для того, чтобы **Андрей Синявский** и **Мария Розанова** не сумели вовремя вылететь в Москву на похороны.

декабрь

В журнале «Трезвость и культура» (№ 12) начинается публикация поэмы Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки»

16 «Автобиография» **Венедикта Ерофеева**, нередко сопутствовавшая поэме в самиздате, состояла из внушительного перечисления освоенных профессий и городов нашей необъятной Родины – от грузчика в Коломне до заведующего цементным складом на строительстве шоссе Москва–Пекин. В «Энциклопедическом словаре русской литературы с 1917 г.» (Лондон, 1988) профессор **Вольфганг Казак** с осторожностью сообщает: «По имеющимся сведениям, он рано стал алкоголиком и зарабатывает на жизнь подсобными работами: например, говорят, что он более 8 лет проработал на прокладке кабеля». Всякий, кто читал в 1970-х гг. «Москву–Петушки», обязательно встречал в жизни хотя бы одного человека, прокладывавшего с **Веничкой** пресловутый кабель и своими глазами видевшего тот самый первый вариант романа, где после слов «И немедленно выпил» следовало «полторы страницы чистейшего мата». Первая публикация легендарного текста выглядит настоящим сюрреалистическим хэппенингом: время публикации – разгар антиалкогольной кампании, место – журнал «Трезвость и культура»; помимо прочего, в предисловии критик **Сергей Чупринин** разъясняет читателю, что «Москва–Петушки» – это «исповедь российского алкоголика», который «резок, беспощаден и безбоязнен в обличении пороков своих сограждан». У журнала «Трезвость и культура» наступает звездный час: тираж расходится мгновенно. Читателя не смущает даже то обстоятельство, что текст бессмертной поэмы безбожно «отредактирован». Уже в 1989 г. альманах «Весть» напечатает более или менее адекватный текст, в этом же году **Владимир Муравьев** издаст поэму «почти в каноническом виде» (оценка самого **Ерофеева**).

Петр Проскурин — Герой Социалистического Труда

17 Один из создателей и наиболее плодовитых представителей квазиэпического стиля в литературе брежневской эпохи, **Петр Проскурин** в новой политической ситуации занимает агрессивно-реакционную позицию. Но ярому противнику перестройки ее авторы и идеологи присваивают звание, которое по сохранившейся иерархии является наивысшим. Партийное руководство не теряет надежды поладить с сановными литературными «генералами». Однако «генералы» озлоблены и, чуя, что грядут беды пострашнее нынешних, не удостаивают верховную власть ответной приязнью. Они осмелели и более не считают необходимым не только «поддерживать курс партии и правительства», но и соблюдать нейтралитет.

В издательстве «Художественная литература» выходит первая книга литературных мемуаров Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» с большими цензурными сокращениями

18 **Ирина Одоевцева** – поэт, прозаик, автор многочисленных стихотворных сборников («Двор чудес», «Контрапункт», «Одиночество», «Златая цепь» и др.), а также романов и повестей, написанных уже в эмиграции. В 1922 г. вместе со своим мужем **Георгием Ивановым** она покинула Россию и большую часть жизни прожила во Франции. В апреле 1987 г. по приглашению Союза писателей вернулась в Ленинград. Это событие, которому придали официальный статус, должно было свидетельствовать о новом этапе взаимоотношений диаспоры и метрополии. Эмигрантов вновь приглашают возвращаться на Родину, на этот раз уже в открытую, безопасную и гостеприимную Россию. Об этом свидетельствует и огромный тираж книги (250000 экз.), напечатанной по советским меркам в кратчайшие сроки. Через два года появится и вторая часть мемуарной дилогии, «На берегах Сены», тиражом 500000 экз. Воспоминания **Одоевцевой** во всем противоположны «Курсиву...» **Нины Берберовой**. Это мемуарная беллетристика с настолько подробными диалогами, что они неизбежно вынуждают читателей и критиков сомневаться в их достоверности. Легкая, живая, «дамская» проза, без каких-либо размышлений и концепций. Перед читателем проходят едва ли не все герои Серебряного века, начиная

Венедикт Ерофеев

«МОСКВА — ПЕТУШКИ»

Повесть

ВАДИМУ ТИХОНОВУ
Моему любимому первенцу
посвящает автор
эти трагические листы

Москва. На пути к Курскому вокзалу

Венедикт Ерофеев. «Москва – Петушки». «Трезвость и культура», № 12

Венедикт Ерофеев

с **Александра Блока** и **Николая Гумилева** и заканчивая **Георгием Адамовичем** и **Осипом Мандельштамом**. В мемуарах не меньшее количество неточностей, ошибок (и фантазий), чем у **Берберовой**, но те же самые персонажи описаны иначе. Писатели, поэты, художники у **Одоевцевой** всегда милые, очаровательные, талантливые люди, конечно, не без маленьких недостатков и странностей. Они проживают удивительную яркую насыщенную жизнь, в каких бы условиях ни довелось оказаться – в Петербурге времен революции и Гражданской войны или же среди тягот эмигрантского бытия в Париже.

Авторы могут издавать книги за свой счет

19 Разработан проект положения о выпуске книг за счет авторов. Тираж изданий не должен превышать 5000 экземпляров. Это труднообъяснимое ограничение не имеет, впрочем, никакого смысла: на больший тираж у пионеров движения вряд ли имеются средства. Революционность данного проекта – в скромной и короткой формулировке: «ответственность за содержание несет автор». Многоступенчатая система редакторов и цензоров отстранена за ненадобностью еще в прошлом году. По сути, этот проект еще раз подтверждает, что в советской стране уже существует свободная печать.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (1 — 4, 5, 8, 11, 15, 17), Дмитрий БЫКОВ (20), Алексей ВОСТРИКОВ (5, 13, 16), Олег КОВАЛОВ (7, 9), Павел КУЗНЕЦОВ (12, 14, 18), Надежда САШИНА (10, 19)

резюме

Главное событие первой половины года – публикация «Доктора Живаго» **Бориса Пастернака**. Книга тащит за собой такой шлейф скандалов, сплетен, слухов, что анализировать ее вне этого контекста совершенно невозможно. Большинство читателей не могут скрыть разочарования: и из-за этого – столько шуму? Одна из лучших статей о романе выходит из-под пера ярого консерватора **Владимира Гусева**: сам того не желая, он дает точнейшее определение «лишнего» человека – «человек, соотносящий себя не с мерками эпохи, но с вневременными ценностями». Лишь очень немногим читателям становится ясно, что во времена великих переломов опасен не противник, но именно «лишний» человек, молящийся и за тех, и за других. Не сказать, чтобы сам **Пастернак** обожествлял своего героя. Но он видел в нем свое оправдание. Большинство претензий к роману в критике 1988 г. строится на том, что герои беспрерывно встречаются на российском пространстве; диккенсовские встречи, совпадения и «судьбы скрещенья» ставятся **Пастернаку** в вину без учета того факта, что это главный принцип сюжетостроения романа, что в этом все его новаторство – показать, как вся революция затеивалась ради любви Юры и Лары, а не наоборот. Понимание «Доктора Живаго» придет позднее: но пока и прокуроры, и адвокаты романа одинаково эмоциональны и невнятны.

Одновременно «Октябрь» публикует (с комментариями **Анатолия Бочарова**) «Жизнь и судьбу» **Василия Гроссмана** – роман, конфискованный у автора вместе со всеми черновиками и копировальной бумагой. Спасенный, сохранившийся в единственном экземпляре роман был переправлен на Запад и опубликован там в 1978 г. (второй экземпляр, спрятанный самим **Гроссманом** в предчувствии ареста – автора или книги, – будет найден только в 1995 г. и станет каноническим). В России к роману относятся сложно: эстетов смущает его откровенная публицистичность, патриоты вообще не признают за евреем права писать эпос о русской победе, рядовому читателю труден гроссмановский стиль (да и объем); во многом книга отстала от своего времени, а то, в чем его опередила (исключительно прямая и резкая постановка еврейского вопроса, уверенность в изначальной несостоятельности советской системы), еще не может быть воспринято массовым сознанием. **Сергей Довлатов** в свое время назвал «Жизнь и судьбу» соцреализмом с человеческим лицом; это определение подхвачено многими.

Полностью публикуются «Колымские рассказы» **Варлама Шаламова** – проза, на фоне которой меркнет самая черная отечественная «чернуха». **Шаламов** становится героем бурных критических дискуссий: можно ли назвать лагерный опыт безнадежно отрицательным – или следует вместе с **Александром Солженицыным** (пока не называемым вслух) признать его позитивным в смысле христианского смирения? И может ли говорить о христианском смирении человек, рекомендующий ближнему страдать? Эстетическая новизна сухой, голой прозы **Шаламова** остается в тени. Ее будут по-настоящему серьезно исследовать в 1990-е гг.

Как бы далеко ни заходили в своем стремлении к «правде, и только правде» истосковавшиеся по ней среднее и старшее поколения, как бы изощренно ни противопоставляла себя этой «правде» и другому пафосу «отвязанная», ироничная молодая поросль – все же с публикациями «Чевенгура», «Колымских рассказов», поэзии обэриутов и социальные их разоблачения, и формальные эксперименты неизбежно отодвигаются на второй план, оказываются придавленными мощной глыбой вернувшейся из небытия репрессированной литературы.

Исключения немногочисленны. Из новой прозы (разумеется, относительно новой – поскольку «Свой круг» написан в 1978 г.) наибольшее внимание привлекает **Людмила Петрушевская**. Ее рассказ «Такая девочка» был отклонен **Александром Твардовским** еще в 1967 г. – с пожеланием, однако, «связи с автором не терять». Теперь сильные, хотя и несколько однообразные гротески **Петрушевской** выходят к читателю, ее пьеса «Три девушки в голубом» еще в 1986 г. стала хитом «Ленкома», ее книга

«Бессмертная любовь» распродается в несколько дней. Этот успех не примирит ее с действительностью: в 1989 г. она опубликует две точных и безжалостных антиутопии, метафоры распада и бунта — «Гигиена» и «Новые Робинзоны».

В 1988 г. группа «Альманах», включающая **Сергея Гандлевского**, **Тимура Кибирова** (Запоева), **Льва Рубинштейна**, **Михаила Айзенберга** и примкнувшего к ним, но младшего **Дениса Новикова**, выпускает альманах «Личное дело» — традиционную городскую лирику, отчасти противопоставленную как метаметафористам, так и иронистам. Это внятная, строгая лирическая поэзия, ориентированная на некрасовскую и блоковскую традицию, сдобренная, однако, изрядной долей иронии и скепсиса. Эта традиционалистская поэзия по мере сил противостоит распаду формы и соблазну эстрадного ерничества, который значительно повредил поэзии **Игоря Иртеньева**. «Личное дело» становится одной из самых заметных поэтических книг года — отчасти благодаря своему «советско-канцелярскому» оформлению, отчасти благодаря прекрасным городским пейзажным фотографиям, которые ее украсили, — но главным образом благодаря противостоянию энтропии, которое ощущается в стихах **Гандлевского** и **Кибирова** — будущих поэтических лидеров 1990-х гг.

В том же 1988 г. возникают первые кооперативные издательства.

Главный вопрос второй половины года, однако, — не кооперативы, не цензура и даже не крах социалистической утопии, предсказанный **Михаилом Булгаковым** и **Андреем Платоновым**. Речь заходит о возвращении в СССР главного борца против коммунизма — **Солженицына**. Проблема в том, что у **Солженицына** хватает оппонентов и среди леворадикального лагеря — там его давно считают фундаменталистом, неопочвенником и тоталитарием. Первой вопрос о возвращении гражданства **Солженицыну** поднимает **Елена Чуковская**, которая публикует в «Книжном обозрении» открытое письмо, где прямо требует возвращения гражданства **Солженицыну**. «Новый мир» публикует его нобелевскую речь — «Жить не по лжи». В ЦК, однако, медлят. Главной манифестацией творческой интеллигенции становится декабрьский вечер в Доме кинематографиста, посвященный семидесятилетию **Солженицына**. У всех на устах фраза о том, что публикация «Архипелага ГУЛАГ», с которой **Солженицын** потребовал начать его возвращение к массовому русскому читателю, станет переходом от гласности к свободе слова. Переход этот и в самом деле свершится в 1989 г. — он станет последним годом перестройки и первым годом демократической революции.

Любовь АРКУС, Дмитрий БЫКОВ

театр

январь, 14

В ФРГ начинаются «Дни московских театров»

1 СТД СССР совместно с фирмой «Han-Production» (ФРГ) проводят в Мюнхене «Дни московских театров». Привезены наиболее успешные спектакли двух последних театральных сезонов: «Диктатура совести» (театр им. Ленинского комсомола); «Наедине со всеми», «Вагончик», «Дорогие мои, хорошие» (МХАТ); «Говори...», «Спортивные сцены 1981 года» (Театр им. Ермоловой); «Жаворонок» (Театр-студия Олега Табакова); «Чинзано», «Эмигранты» (Театр-студия «Человек»); «Собачье сердце» (МТЮЗ). Спектакли идут с синхронным переводом, что редкость для гастролей иностранных трупп. В рамках Дней проходят «круглые столы» и дискуссии со зрителями. Судя по отзывам немецких критиков, спектакли пользуются огромным успехом у публики, которую, впрочем, привлекают прежде всего сами пьесы — новые и неизвестные для нее характеры, социальные фактуры, сюжетные коллизии. Аншлаги на «Собачьем сердце» — очевидцы рассказывают, что зрители приходят к театру с вечера со спальными мешками, чтобы на следующий день купить билеты на спектакль.

февраль

После двадцатилетнего перерыва возвращаются пьесы Славомира Мрожека: в альманахе «Современная драматургия» (№ 2) публикуется пьеса «Контракт»

2 Вслед за публикацией в «Современной драматургии» в журнале «Театральная жизнь» (№ 12) печатают «Стриптиз», а в издательстве ВААП выходят пьесы «Танго» и «Эмигранты». В советской жизни абсурда было в избытке, в лучших спектаклях советского времени без абсурдистского фона не обходилось, но возможности играть на сцене первоисточники не было. Властям они казались сатирой, опаснейшим жанром, а театральным староверам — далекими от нашей действительности. Неопубликованные пьесы абсурдистов и особенно **Славомира Мрожека**, представлявшего все-таки драматургию социалистического лагеря, полулегально ставились в студиях, любительских и студенческих театрах и прочих «задворках» советской театральной империи. Легализация абсурдистского театра и публикация его классики запоздают: эпоха абсурда вроде бы кончилась, а у нас он войдет в моду и будет насаждаться без меры. Родства не получится. «Эмигранты» и «Любовь в Крыму» поставят во МХАТе как психологические драмы. События из этой затеи не выйдет. Однако позже к театру абсурда потянутся молодые режиссеры. **Юрий Бутусов** спектаклем «В ожидании Годо» (1998) как бы прочитает **Сэмюэла Беккета** с самого начала: клоунада, мелодрама, философия на все времена...

февраль

В журнале «Театр» (№ 2) — статья Вениамина Смехова «Скрипка мастера». Актер Театра на Таганке излагает свою версию конфликта с Анатолием Эфросом

3 За статьей последует дискуссия о трагических событиях недавней истории — о конфликте труппы **Юрия Любимова** с режиссером **Анатолием Эфросом**. Впрочем, дискуссия по-настоящему так и не разгорится. Художественный и человеческий авторитет **Эфроса** и при жизни был очень высок. Его уход из жизни в 1987 г. стал таким страшным ударом для театрального мира, что даже те, кто не одобрял в свое время решения **Эфроса** возглавить Таганку, не испытывали никакой охоты разбираться в нюансах и мотивах поведения участников травли. Появление воспоминаний **Вениамина Смехова** через год после смерти **Эфроса** говорит о том, что «душелюбы» и «правдорубы» взволновались прежде всего суетой оправданий. Последние годы жизни **Эфроса** еще ждут своего историка, но в заметках **Смехова**, во всех аккуратно обозначенных порядковыми номерами событиях, изображен не **Эфрос**, а какое-то неведомое лицо, условный «анти-Любимов».

февраль

В Москве проходит первая «актерская биржа».

4 На первой бирже зарегистрировано более 300 актеров. Анкетирование показывает, что почти две трети «клиентов» биржи — молодые актеры, не достигшие 30 лет. Более чем у половины из них стаж менее 5 лет. Среди них почти не встречаются актеры столичных театров и выпускники столичных театральных вузов. Большинство не имеет постоянного жилья, их материальное положение можно назвать бедственным. Психологическое

Славомир Мрожек

Контракт

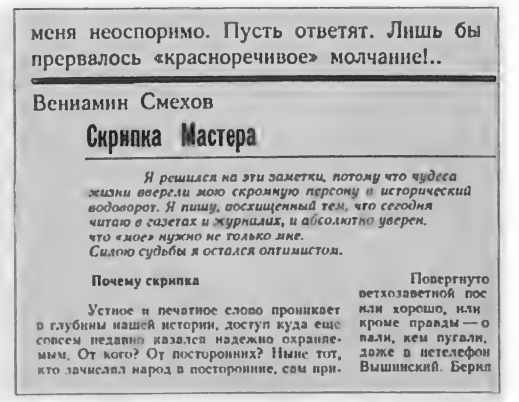
Пьеса в трех актах

Перевод с польского Асара Эппеля

Действующие лица

Первый акт

Славомир Мрожек. «Контракт». «Современная драматургия», № 2



меня неоспоримо. Пусть ответят. Лишь бы прервалось «красноречивое» молчание!..

Вениамин Смехов

Скрипка Мастера

Я решился на эти заметки, потому что чудеса жизни вовлекли мою скромную персону в исторический водоворот. Я пишу, восхищенный тем, что сегодня читаю в газетах и журналах, и абсолютно уверен, что «мое» нужно не только мне. Силою судьбы я остался оптимистом.

Почему скрипка

Устное и печатное слово проникает в глубины нашей истории, доступ куда еще совсем недавно казался надежно охраняемым. От кого? От посторонних? Ныне тот, кто зачислял народ в посторонние, сам при-

Повергнуто ветхозаветной пос или хорошо, или кроме правды — о вали, кем пугали, даже в нетелефон Вышинский. Берия

Вениамин Смехов. «Скрипка мастера». «Театр», № 2

Театральный эксперимент в действии

напряжение, которое ощущается на бирже, объяснимо и естественно: сама по себе ситуация непривычна для советских актеров и подспудно кажется им унизительной. Из тех же анкет можно узнать, что почти никого не привели сюда творческие поиски, желание новизны в творчестве – актеры ищут места, штатную работу в стационарном (часто – любом!) театре страны. Желательно с жильем. Желательно с окладом, который составит хотя бы прожиточный минимум. Попытки создания актерских ярмарок и бирж (обреченные в ситуации отсутствия рыночных отношений – на дворе нетронутый социализм) обнаруживают реальное положение дел в актерском ремесле. Профессия актера стала вполне массовой, низкооплачиваемой, рядовой. Талант здесь редко приносит ощутимые выгоды. Понижается и образовательный уровень актеров, и уровень их жизненных притязаний. Особенное, «миссионерское», возвышенное положение актера декларируется в немногих отдельных театрах (как правило, ими руководят режиссеры еще довоенной закалки) – массовый театр создает другой тип актера: равнодушного ко всему, кроме своих маленьких человеческих амбиций, послушного дирекции, без четкого представления о сути своей профессии, без забот о целостности спектакля. Привычка к стабильности, которую гарантирует место в штате стационарного театра, истребляет к тому же и дух бродяжничества, свойственного русским актерам XIX в. Те любили и умели скитаться по антрепризам; их коллеги в XX в. предпочитают сидеть на месте и ждать мессию – «своего» и «настоящего» режиссера, который вдруг выведет их из пустыни в землю обетованную.

март, 1

Коллектив Центрального театра Советской Армии приглашает на должность главного режиссера Леонида Хейфеца на смену покинувшему театр Юрию Еремину

5 Приглашение главного режиссера по воле трудового коллектива есть примета нового времени. Прежде такое было невозможно, главреж назначался и утверждался в многочисленных инстанциях: от управления культуры до местного обкома партии. По театральной табели о рангах **Леонид Хейфец** (15-летний стаж режиссерской деятельности в Малом театре) – опытней и мастеровитей **Юрия Еремина**. По способностям же к сценической композиции оба режиссера равновелики. Кризис власти таким образом обходит ЦТСА стороной. Первый же спектакль **Хейфеца – «Павел I» Дмитрия Мережковского** (1989) с самим **Олегом Борисовым** в заглавной роли привлечет внимание публики и новым для отечественного зрителя драматургическим материалом, и несуетным, неконъюнктурным подходом режиссера к трагедиям русской истории. Уклон в историю и классику станет определенным выходом для огромной сцены ЦТСА, которая, лишившись прямых идеологических заказов, будет вынуждена постоянно оправдывать свои масштабы.

март, 16

«Торможение в небесах» Романа Солнцева в постановке Павла Хомского в Театре им. Моссовета

Художник **М. Рыбасова**.
В ролях: **Г. Жженов, Е. Лазарев, М. Львов, Н. Прокопович**.

6 На какой-то момент спектакль становится самым смелым, самым политически острым явлением сценической публицистики (при заведомой художественной незначительности). Теперь уже речь идет не о делах давно минувших дней, не о сталинских палачах или даже брежневских аппаратчиках – действующими лицами спектакля являются партийные руководители среднего звена времен перестройки и гласности. Это новые герои и новые коллизии: «на местах», то есть на огромных просторах нашей необъятной Родины местные власти знать не хотят никаких перемен, ненавидят всю эту неразбериху с «обновлением», «новым мышлением» и проч. Едва ли не впервые критические стрелы направлены против современных явлений – под сомнение ставится и реалистичность, и дальновидность самого **Горбачева**, уверенного в том, что возглавляемая им партия находится в авангарде перестройки.

март, 17

«Утиная охота» Александра Вампилова

7 «Утиная охота», которую цензура «придерживала» многие годы, в конце 1980-х гг. появляется и в театре с **Олегом Ефремовым**, и в кино с **Олегом Далем**. «Утиная охота» в Молодежном театре станет последней постановкой ленинградского режиссера **Ефима Падве**. Он нашел в пьесе не только общий для всех постановщиков **Александра**

Леонид Хейфец

«Утиная охота» в постановке Ефима Падве

в постановке Ефима Падве в Ленинградском Молодежном театре

Художник **А. Орлов.**
В ролях: **А. Чабан, О. Мелихова, О. Белявская, А. Сливников** и др.

Вампилова контекст – средний возраст, пропавшее поколение, не дотягивающие до пенсионного покоя изгои и «рассерженные». Для **Падве** история Зилова становится и его собственной судьбой – мастер потерял цель и сбился с пути, представлявшегося когда-то ему, ученику **Георгия Товстоногова**, ясным и мужественным. Молодежный театр (который он возглавил несколько лет назад, покинув МДТ) не помогает обрести равновесие в творчестве, а стало быть, и в жизни. «Утиная охота» **Падве** воспринимается как предсмертный монолог режиссера.

март

«Гамлет» в постановке Михаила Бычкова в Иркутском ТЮЗе им. Вампилова

В ролях: **О. Мокшанов, Т. Окунева.**

8 Судьба **Михаила Бычкова** вполне характерна для его поколения талантливых тюзовских режиссеров. Ученик **Марии Кнебель** начинал в Иркутском ТЮЗе, где пытался создать «ТЮЗ с человеческим лицом», с трудом преодолевая одряхлевшие штампы детского театра. За неуемную активность был гоним: общественность и местная писательская организация во главе с **Валентином Распутиным** особым вниманием удостоила спектакль «Каин» (1987), который обвинили в растлевающем влиянии на молодежь, в бесовщине, в героизации богоборца и убийцы. В 1988 г., после «Гамлета», **Бычков** вынужденно покидает Иркутск и труппу. В следующем театральном сезоне он возглавит Воронежский ТЮЗ; здесь одним из первых оценит преимущества работы на малой сцене, где будут созданы серьезные спектакли («Палата № 6», «Скрипка Ротшильда», «Каштанка»). Потребность в сосредоточенной работе, свободной от внешнего давления, приведет позднее к созданию **Бычковым** и его актерами Воронежского Камерного театра.

март

В Свердловске проходит «фестиваль одной пьесы»: три спектакля из разных городов по пьесе Николая Коляды «Игра в фанты»

9 Бывший актер Свердловского драматического театра, заочно обучавшийся в Литинституте (семинар прозы **Василия Шукшина**), начал свою карьеру театрального драматурга в 1986 г.: его пьесу «Играем в фанты» поставили одновременно во многих театрах; он стал предметом особого интереса для завлитов, сбившихся с ног в поисках «современной драматургии»; критики заговорили о «новом имени» и «новом слове». В несколько сезонов комедии и мелодрамы **Николая Коляды** распространились по всей стране. Причина такой популярности заключается, по-видимому, в том, что «чернуха» в его пьесах уравновешена сентиментальностью и приправлена эротикой. Такой симбиоз устраивает зрителей, испуганных откровениями **Людмилы Петрушевской**; устраивает режиссеров, бросившихся к алтарю кичевого Эроса, и актеров, получающих у **Коляды** крепко сколоченные роли. За границей молодой драматург принят как посол русской правды, архисовременный драматург. Свято место пусто не бывает, и **Коляда** заполняет нишу, возникшую после всех репертуарных встрясок. Лет двадцать назад в таком же «фаворе сквозь зубы» находились честные драмоделы **Борис Рацер** и **Владимир Константинов**. К 1994 г. в активе у **Коляды** будет уже 37 пьес (в том числе: «Рогатка», «Венский стул», «Оскорбленный еврейский мальчик», «Полонез Огинского»). К его драматургии будут обращаться известные и статусные театры страны (Театр Романа Виктюка, Театр на Малой Бронной, Театр им. Моссовета, ленинградский Малый Драматический Театр). Многие пьесы будут переведены на другие языки и поставлены в Италии, Франции, Финляндии, Германии, Канаде.

май, 8

Юрий Любимов по частному приглашению Николая Губенко впервые после эмиграции приезжает в СССР.

10 **Юрий Любимов** – король Лир нашей театральной истории. Один из самых блестящих и обаятельных властителей театра – и это его коронная роль. Вся история Таганки со дня ее открытия до распада на два театра, была выдержана **Любимовым** в духе публичного действа. Он окружил свой театр достойной свитой. Он открыто провоцировал власть, режиссировал скандалы и собственную опалу. Каждая глава таганковской эпопеи слышна во всем театральном мире. Затаив дыхание, театральная общественность следит за коллизиями и перипетиями: «дети», рискуя всем, встречаются с «отцом» за границей; они просят его оставить чужбину, вернуться домой; король прощает обиды и возвращается.

Репетиция спектакля «Борис Годунов» в Театре на Таганке

Юрий Любимов

В течение 10 дней он будет репетировать «Бориса Годунова»

После перестройки, которая, казалось бы, должна лишить сюжет главной интриги, «роль Любимова» начнет звучать в полную силу: в ней откроется шекспировский размах. Однако вскоре история Таганки перестанет быть гвоздем афиши. Не имеющая ни плохого, ни хорошего конца, она будет тянуться и тянуться — теперь уже не как шекспировская трагедия, а как заурядная бытовая драма. Впереди — сцены дележа недвижимости, предательство одних, верность других и желание третьих уйти из этой пьесы в любую другую. Пусть менее эффектную. Но пока **Любимов** еще восстанавливает «Бориса Годунова». Премьера проходит с огромным успехом: аллюзии со смутным временем, «кровавыми мальчиками» и трагической виной несчастного правителя достаточно сильны. **Николай Губенко** играет роскошно, в полную силу, на пределе ее и часто за пределами — будто знает, что напоследок; что впереди — роли скучные, маловыразительные: министр культуры, депутат Госдумы, председатель комиссии по культуре. Превосходно играют **Валерий Золотухин** (Гришка Отрепьев), **Алла Демидова** (Марина Мнишек). Это будет едва ли не последняя страница театральной истории Таганки — дальше сюжет другой и о другом.

май, 27

11

В Москве начинаются гастроли Национального театра Великобритании под руководством Питера Холла. Привезены спектакли «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря»

Театральный режиссер, руководитель в разные годы Королевского Шекспировского театра, «Old Vic Theatre», «Arts Theatre» и Национального театра, **Питер Холл** всегда остается истинным британцем в своем искусстве. В отличие от **Питера Брука**, он не покидал острова и в режиссуре придерживается отечественных традиций. **Шекспир** — его главный автор, с ним **Холл** трижды, с 1958 г., с разрывом сначала в 10, а потом в 20 лет приезжал на гастроли в СССР. В 1968 г. он показал в Москве и Ленинграде «Макбета» с **Полом Скофилдом**; после бруковского «Короля Лира» в 1964 г. это было для советского зрителя вторым театральным потрясением. **Холл** всякий раз демонстрировал настоящего английского **Шекспира**. Не удивительно, что «Зимняя сказка» в МДТ, получившая «Золотую маску» в самом конце века, будет сделана по тому же английскому рецепту режиссером-британцем нового поколения **Декланом Доннелланом**.

май

12

Питер Брук приезжает в СССР. Он выступает с лекциями в Москве, Ленинграде и Тбилиси

Это второй приезд **Питера Брука** после гастролей 1964 г. На этот раз он появляется в качестве признанного лидера европейского театра с «Вишневым садом» и киноверсией «Махабхараты». Это апофеоз российской славы режиссера. Можно было бы не упоминать о том, что **Брук** становится первым лауреатом премии СТД СССР «За высшие достижения в области театрального искусства, за вклад в развитие мирового театрального процесса» — если бы это не был тот самый редкий случай, когда награждают за достижения действительно высшие и вклад воистину выдающийся. Основоположник тотального театра, он объединяет **Станиславского**, **Брехта**, **Арто** и **Гротовского** в единый узел XX в. Он проповедует театр без здания и сцены, без драматургии и режиссуры, театр актера и зрителя. Правда, проповедями выступления **Брука** назвать нельзя. Он остается практиком театра, не имеющим географических, политических и поэтических границ. Театральность в эстетике **Брука** играет роль новой мировой силы, которая должна объединить и примирить человечество. Вера в театр делает **Брука** своеобразным миссионером, и его речам столицы внимают с не меньшим интересом, чем его спектаклям.

июнь

13

«Федра» Марины Цветаевой в постановке Романа Виктюка в Театре на Таганке

«Федра» — один из лучших спектаклей 1980-х гг. и, может быть, самый серьезный и могучий спектакль **Романа Виктюка**. Режиссер пробует связать разорванные театральные времена и восстановить традицию, утерянную с закрытием Камерного театра **Александра Таирова**: традицию исполнения высокой отвлеченной трагедии. В русском восприятии трагедию часто путают с мелодрамой и ждут надрыва, бурных страстей, тогда как **Таиров**, изучая опыт античности, французского классицизма и идей эвритмии антропософа **Рудольфа Штайнера**, создавал театр строгий, холодный, величественный, где эмоция преображена эстетически. **Виктюк** ставит трагедию безнадежной страсти, жарко

Питер Брук

«Зимняя сказка» в постановке Питера Холла

Художник **В. Боер**.
В ролях: **А. Демидова**, **Д. Певцов**, **А. Яцко**.

сочиненную **Мариной Цветаевой**, не только как трагедию вечной несовместимости женских притязаний на чуждый мужской мир, но и как трагедию одиночества незаурядной души в ледяном холоде обезбоженного космоса. Строгая, суховатая красота речи и пластики **Аллы Демидовой** лишают скороговорку **Цветаевой** излишней влажности, роковая тоска ее героини величественна и прекрасна. «Пластика, не соответствующая словам» — мейерхольдовское изобретение, освоенное **Виктюком**, — является постоянным контрапунктом тексту **Цветаевой**, а выразительные средства нарочито минимальны: только гибкие тела актеров создают атмосферу действия. Здесь ничто еще не предвещает бульварных излишеств «Служанок». Опыт исполнения высокой отвлеченной трагедии преображает и **Демидову** — впоследствии она неоднократно будет обращаться к античным мифам в поисках особенного «вневременного» стиля драматических переживаний, подходящего ее индивидуальности.

сентябрь, 17

«Служанки» Жана Жене в постановке Романа Виктюка в театре «Сатирикон»

Художник **А. Коженкова**.
Режиссеры по пластике: **В. Гнеушев**, **А. Сигалова**.
В ролях: **К. Райкин**, **Н. Добрынин**, **А. Зуев**, **С. Зарубин**.

14 В этом спектакле все впервые: драматургия коварного и обольстительного имморалиста **Жана Жене**, избыточная, маньеристская пластика артистов в постановке **Валентина Гнеушева** и **Аллы Сигаловой**, ядовитая роскошь костюмов **Аллы Коженковой**, обилие вызывающе развлекательной музыки и вдохновенная режиссура **Романа Виктюка**, который в полной и счастливой свободе творит настоящий бульварный театр. Зритель присутствует на вечном маскараде слуг и господ, уродливо-прекрасных, пошло-великолепных, одержимых взаимной любовью-ненавистью, извивающихся в корчах желаний, зависти, ревности, похоти и прочих вечных чувств. «Служанки» убивают публицистический театр, словно единым ударом открыв дверь в иной мир, — там кружится комедия масок, там мужчины превращаются в женщин и долго и нежно умерщвляют друг друга, там царит танец раскрепощенной, разнузданной плоти, а слова поются горячим шепотом. «Иностранец родом из театра», **Виктюк** и предвосхищает, и эстетически определяет театральный «бульвар» 1990-х гг., с его игрой в эротические перверсии, услаждением глаз кичевой роскошью, соединением мелодраматизма с иронией и упоением собственной свободой.

сентябрь, 21

В Москве начинаются гастроли Королевского Драматического театра

15 В СССР наконец-то привозят театральные работы **Ингмара Бергмана**. До этого он почти 50 лет ставил на сцене, выпустил больше 60 спектаклей, из которых добрая дюжина — знаменитые шедевры, но у нас об этой стороне его деятельности знали понаслышке, кое-что и вразброд, так что и легенда-то толком не сложилась. В гастрольной афише Королевского Драматического театра, давно именуемого в мире шведским его прозвищем «Драматен», значатся две постановки и два главных для **Бергмана** автора — **Август Стриндберг** и **Уильям Шекспир**. На сцене МХАТа в Камергерском показывают отлаженные, очищенные от случайностей, идеально выверенные по рисунку, интонациям, ритмам спектакли — «Фрекен Жюли» (выпущен в январе 1986 г.) и «Гамлет» (премьера состоялась в декабре того же года). Во «Фрекен Жюли», в павильоне, решенном в точности по ремаркам **Стриндберга**, разыгрывается не трагедия социального неравенства и не извечный конфликт полов, а драма женского стремления к свободе и беспомощности перед нею. Вся визуальная организация «Гамлета» говорит о вневременном характере трагедии. Пространство и среда предельно театральны и так же натуральны. Здесь есть постоянная тема **Бергмана** — театрализация жизни и поглощение театра обыденностью. Но совершенной неожиданностью спектакля оказывается присутствие на сцене не одного, а двух призраков. Призрак отца Гамлета исполняет традиционную роль: организует действие, подталкивая сына к тому, к чему у принца, по **Бергману**, давно не лежит душа — к мести и, таким образом, к осуществлению династического права. Новый призрак — Офелия, являясь среди персонажей, занятых распрями, воспринимается как напоминание о другом праве: естественном праве жить своей жизнью и умирать своей смертью. Для **Бергмана** это очень важное напоминание, и потому его «Гамлета» с полным основанием можно

«Федра» в постановке Романа Виктюка

«Служанки» в постановке Романа Виктюка

было бы назвать «Офелией», если бы для режиссера мыслима была такая бесцеремонность. Театральная Москва встречает шведов хорошо. Сверханшлаги в зале, серьезная, содержательная критика в газетах.[1] Однако зрителям все же требуется время, чтобы настроиться на такой театр. Уже привыкшие к режиссерскому произволу в обращении с классическими текстами, их анархической модернизации, наши соотечественники ожидают увидеть в работах автора *Персоны* некий уж вовсе невиданный постановочный и интерпретационный аттракцион. **Бергман** действительно предлагает свое истолкование старой драматургии, но, в отличие от большинства собратьев по цеху, не навязывает ей отсебятины.

сентябрь, 28

Умер Константин Рудницкий

16 Один из самых плодовитых театральных критиков, ученый, историк театра, активный участник театрального процесса на протяжении десятилетий, в последние годы жизни **Константин Рудницкий** (род. в 1920 г.) говорил, что теперь все только начинается. Ему, коммунисту по убеждению, успевшему в молодости прослыть «космополитом» и пережить все, что положено человеку с интеллектом, совестью и «плохой» фамилией, нравилось жить среди «гласности». К ней он давно подготовился, поэтому не удивительно, что сразу же после смерти к его известным по всему миру трудам о **Всеволоде Мейерхольде** добавятся два тома «Русского режиссерского искусства» и солидный том «Театральных сюжетов». Он даже начал писать воспоминания: в свойственном ему в жизни и закулисном общении ироническом тоне – ко всему, что было делом серьезным, и к себе самому. Он рассказал там, как вместе с **Иосифом Юзовским** ходил в цирк, и, глядя, как дрессировщица кладет голову в пасть льва, легендарный **Юзовский** заметил: «Какая спокойная профессия!». Сюжет вполне мольеровский, для фарса «Школа советских критиков»[2].

октябрь, 14

Открывается юбилейный Всероссийский смотр ТЮЗов и театров кукол. Детские театры демонстрируют отнюдь не детский репертуар. За 70 лет своей истории ТЮЗ повзрослел, и насильно удерживать его в «возрастных» рамках больше не удается

17 Семидесятилетний юбилей детские театры встречают на переломном этапе своей истории. Начинается эпоха активного «овзросления» репертуара – отныне основные творческие свершения ТЮЗов ориентированы на подросткового и молодого зрителя (примерно в этот период часть ТЮЗов де факто получают статус «Молодежных»). На ближайшее десятилетие лучшие ТЮЗы страны станут площадкой для самых смелых творческих экспериментов. Характерен набор имен и названий спектаклей – победителей смотра. Это «широко известные в узких кругах» режиссеры, которые во многом определят художественную доминанту десятилетия. «Дракон» **Евгения Шварца** в постановке **Бориса Цейтлина** (Казанский ТЮЗ) и «Собачье сердце» **Михаила Булгакова** в постановке **Генриетты Яновской** (МТЮЗ) – это не просто возвращение запрещенных литературных шедевров, но и великолепные образчики режиссерского театра. Знаменитые «Собаки» в постановке **Владимира Чигишева** (Ростовский ТЮЗ) – рок-мюзикл, где в прозрачно-аллегорическом сюжете (стая бродячих собак, изгнанных обществом, мечтающих о свободе и лучшей доле) впервые заявляет о себе молодое рок-поколение. Первая премия не случайно достается «Иуде Искариоту» (Свердловский ТЮЗ) по мотивам **Леонида Андреева** в постановке двадцатипятилетнего **Анатолия Праудина**, режиссера, чьи творческие поиски с тех самых пор надолго станут важными вехами развития тюзовского движения. Дерзость замысла, философская сложность высказывания, метафоричность режиссерского языка – все это станет фирменными приметами праудинского стиля. Впервые получает широкое признание творческое содружество режиссера с композитором **Александром Пантыкиным** и художником **Анатолием Шубиным**. Их совместная работа, которая принесет немало побед, только начинается.

ноябрь, 21

«Записки из подполья» по Достоевскому

18 **Кама Гинкас** сам слишком долго находился в подполье, и потому материал **Достоевского** ему был близок. Герои его спектаклей, выходивших тогда еще не на большие столичные сцены, а на импровизированные или, в лучшем случае, малые, отчасти тоже вышли из **Достоевского**, в том числе и Пушкин, которого играл тот же **Виктор Гвоздицкий**.

«Записки из подполья» в постановке Камы Гинкаса

«Фрекен Жюли» в постановке Ингмара Бергмана

в постановке Камы Гинкаса в МТЮЗе

В ролях: **В. Гвоздицкий, И. Юревич, М. Доронин, В. Сальников.**

Режиссура **Гинкаса**, литовца по рождению и ленинградца по образованию, с самого начала была экспрессивной и агрессивной. В Москве, его приютившей, он нашел понимание, но сохранил положение маргинала, мастера жестокого театра. Натурализм, пугающий критиков в спектакле «Записки из подполья», – прямой вызов «пищеварительному», как его называл **Антонен Арто**, театру, безжалостная игра с дремлющим в грезах зрителем, которую потом **Гинкас** продолжит в своих постановках **Достоевского** и даже **Чехова**.

ноябрь, 30

В Ленинградском Дворце Молодежи – премьера спектакля неофольклорной группы «Дерево» Антона Адасинского

19 На всеобщем театральном фоне, взбудораженном политической «злобой дня», театр «Дерево», детище **Антона Адасинского**, выглядит странным и экзотическим растением, невесть откуда завезенным в наши края. Из уст уже побывавших на спектаклях передаются «скандальные» подробности: «все артисты, включая женщин, обриты наголо и выступают чуть ли не нагишом...». Но дело не только в эпатирующих «деталях»: сценического авангарда у нас раньше и видеть не видели, о японском танце буто (из философии и традиций которого «выросло» «Дерево») знают только самые продвинутые театралы. Впечатляют колоссальная энергетика спектаклей (иногда шокирующих натурализмом) и предъявленный высокий актерский, музыкальный и пластический «класс», который, как покажет время, для многих театров так и останется недосягаемым. Впрочем, является ли «Дерево» собственно театром, критики никак не могут решить: у спектаклей нет драматургической основы, внятного сюжета и строгой композиции, и оттого они трудно поддаются пересказу и объяснению. Их источник – этюды, наблюдения, которые актеры приносят с собой на репетиции; те истории, что принимаются и «выживают», – перерождаются в спектакли-импровизации. Группа **Адасинского** станет по-настоящему легендарной, однако в начале 1990-х гг., так и не найдя, в буквальном смысле, своего места в родном городе, уедет в Германию. Пересаженное на чужую почву, «Дерево» и там неплохо приживется (в конце 1990-х гг. театр назовут одним из лучших в Европе), но станет совершенно иным.

ноябрь

Коллектив Театра им. Пушкина принимает решение вернуть имя Камерного театра, создать музей и установить мемориальную доску на фасаде в память Александра Таирова и Алисы Коонен

20 Камерный театр был одним из центров русской режиссуры XX в. «Созидательная платформа» **Александра Таирова**, открывшего его в 1914 г., состояла в том, чтобы через «сценический синтез» идти к «современному театру», и этот путь лежал «через полное преодоление дилетантизма и предельное утверждение мастерства»[3]. В течение тридцати пяти лет рядом с режиссером была его жена, одна из лучших актрис русского театра **Алиса Коонен**. Здесь были созданы спектакли-шедевры: «Саломея» (1917), «Федра» (1922), «Мадам Бовари» (1940). Для советской власти Камерный театр оказался идеологически и эстетически чуждым – символистским, декадентским, далеким от жизни. Неприязнь выразилась традиционным способом: в 1949 г. **Таиров** был «освобожден от должности художественного руководителя». На этом закончилась история жизни Камерного театра и самого **Таирова** (он умер в 1950 г.). Говорили, что **Алиса Коонен** прокляла этот дом. Даже если это легенда, есть другие причины, вследствие которых не стоило ничего менять: Камерный театр был по существу авторским. Его переименовали сразу же после ухода **Таирова** и **Коонен**. Его название исторически связано с режиссером-создателем и вряд ли передается по наследству.

ноябрь

«Дело» Александра Сухово-Кобылина в постановке Петра Фоменко в Театре им. Вахтангова

21 **Александр Сухово-Кобылин** – один из самых репертуарных авторов театрального сезона. Вслед за постановкой в Театре им. Вахтангова его пьесы войдут в репертуар Театра им. Станиславского («Дело», в постановке **Владимира Портнова**) и Театра-студии «На Юго-Западе» (пятичасовый спектакль-трилогия в постановке **Валерия Беляковича** «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина»). Эти пьесы **Сухово-Кобылина** всегда придерживались «сверху»: и до революции, и при советской власти. Зато в любую политическую щель, в любой промежуток исторического безвластия эти

Антон Адасинский

Александр Таиров

Алиса Коонен

Художник **О. Саваренская**.
В ролях: **И. Купченко, Г. Абрикосов, В. Иванов, Е. Карельских, В. Шалевич**.

пьесы врезались своими язвительными и грубыми картинами русской жизни, своим взглядом на все власти: судейскую, бюрократическую, криминальную. Не случайно **Всеволод Мейерхольд** именно в 1917 г. поставил всю трилогию, приурочив ее к всероссийскому пожару. И так же не случайно в 1930-е гг. он обнаружил, что Расплюев, «паук царской полицейщины», прекрасно уживается с тоталитарным режимом. Так что взрыв интереса к **Сухово-Кобылину** на заре перестройки закономерен. Но, по правде говоря, еще в полной тьме, в 1983 г., в Ленинграде на сцене БДТ появился такой **Сухово-Кобылин**, что прибавить к нему было почти нечего: опера-фарс «Смерть Тарелкина» в постановке **Георгия Товстоногова** шла вровень с литературной основой. Здесь примитивный и преступный мир выдавал себя за «высокий жанр». И желчный смех над упырями в такие времена был куда выразительней всяких исторических параллелей, политических дискуссий и оптимистических трагедий.

декабрь, 24

Умер Александр Аникст

22 Академический ученый, филолог с широкими интересами, всемирно признанный шекспировед, **Александр Аникст** (род. в 1910 г.) был элегантным, светским человеком, полным чувства собственного достоинства и жизнелюбия. Хотя он попадал в самые скандальные театральные ситуации и защищал самых отъявленных антисоветчиков, ему никогда не изменяло чувство меры. Он находился всегда между — официальной наукой и живым театральным процессом, структурами власти и рядовыми современниками. Его осенял своим авторитетом **Шекспир**. Глава советской Шекспировской комиссии при Российской Академии наук, он вместе с коллегами продолжил традиции отечественного шекспироведения, которым всегда можно было гордиться. **Аникст** не сомневался, что тридцать шесть хроник, трагедий и комедий написал **Уильям Шекспир**. Что бы он сказал, если бы узнал, что бессменный ученый секретарь комиссии, во главе которой он стоял, написал книгу, выношенную за спиной шефа, в которой «актеришке Шаксперу» отказано в авторстве? Можно предположить, что «научный» бестселлер **Ильи Гилилова** «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса»[4] он счел бы проявлением дурного вкуса.

декабрь

«Кабала святош» Михаила Булгакова в постановке Адольфа Шапиро во МХАТе им. Чехова

Художник **А. Фрейбергс**.
В ролях: **О. Ефремов, Н. Тенякова, И. Юревич, И. Смоктуновский, О. Табаков**.

23 «Кабала святош» — для МХАТа вещь роковая. Если перевести название пьесы с языка мольеровского времени на язык времени булгаковского, то звучать оно должно примерно так: «Интриги лицемеров, или Диссонанс творчества с политикой». Спектакль «Мольер» 1936 г. этими диссонансами был буквально замучен и после семи лет репетиций и скандалов, сразу же после премьеры, снят с афиши. МХАТ того времени, разъединенный внутренними распрями, опрокинул их на **Мольера**, **Булгакова** и его сочинение. Что же в 1988 г.? Та же «Кабала святош» на афише и, похоже, в самом театре. За год до премьеры **Олег Ефремов** выступил перед труппой, и это его, теперь уже историческое, «обращение» звучит как подтекст «Кабалы святош». Более того, подтекст оказался сильнее текста, то есть спектакля. Хотя бы вот это: «Я обращаюсь к труппе: опомнитесь. Не убивайте в себе художников, не растравляйте самые темные инстинкты. Подумайте о своем будущем не как чиновники-перестраховщики, а как артисты». После призыва **Ефремова** общее собрание труппы проголосовало за разделение Художественного театра на две автономные сцены — деление до конца: до двух МХАТов, до «русского» и «советского», чеховского и горьковского, ефремовского и доронинского.

В театр, как и в литературу, возвращаются забытые имена и некогда запрещенные пьесы

24 Процесс «сценической реабилитации» закономерно начался в 1986 г. и к 1988 г. достигает своего апогея. В числе первых возвращаются имена **Юрия Олеши** (по его неоконченной пьесе «Нищий, или Смерть Занда» поставил спектакль **Михаил Левитин** в Московском театре миниатюр) и **Андрея Платонова** («Высокое напряжение» в постановке **Вячеслава Кокорина** в Иркутском ТЮЗе; в 1987 г. — «Четырнадцать красных избушек»

Александр Аникст

«Дело» в постановке Петра Фоменко

в постановке **Александра Дзекуна** в Саратовском театре им. Маркса, а в 1988 г. – Воронежский ТЮЗ представляет одну из лучших платоновских пьес – «Шарманку» – в постановке **Валерия Саркисова**). В 1987 г., впервые после 1926 г. (постановка во МХАТе II) вышли сразу две сценические версии «Заката» **Исаака Бабеля**: мюзикл в постановке **Аркадия Каца** в Рижском театре русской драмы и драматический спектакль в Театре им. Маяковского в постановке **Андрея Гончарова**. Абсолютным «рекордсменом» по количеству постановок стал **Михаил Булгаков**: в 1987 г. – «Зойкина квартира», дипломный спектакль выпускников мастерской **Аллы Казанской** в училище им. Щукина, и «Собачье сердце» (пьеса **Александра Червинского**) в постановке **Генриетты Яновской** в МТЮЗе. Уже в 1988 г., в одном только Ленинграде появляются два «Собачьих сердца» и две «Зойкины квартиры», а в Орловском ТЮЗе – премьера булгаковской пьесы «Адам и Ева» в постановке **Александра Михайлова**. В том же 1988 г. – сразу три ленинградских театра предлагают свои версии «Самоубийцы» **Николая Эрдмана**. В Рижском ТЮЗе **Адольф Шапиро** выпускает «Изобретение Вальса» **Владимира Набокова**. В Театре на Таганке **Роман Виктюк** ставит «Федру» **Марины Цветаевой** (до этого по цветаевским драматическим произведениям были поставлены только «Три возраста Казановы» в Вахтанговском театре и «Конец Казановы» в Камерном Музыкальном театре – в незапамятные времена). Инсценируют прозу **Бориса Пастернака** – «Тетрадь Юрия Живаго» (по роману «Доктор Живаго») в Театре на Литейном в постановке **Владимира Рецептера**, «обэриутов» – «Елизавета Бам на Елке у Ивановых» в постановке **Романа Козака** в театре-студии «Человек». В 1987 – 1988 гг. – происходит возвращение не только «репрессированной» или «эмигрантской» драматургии, но и ранее запрещенных пьес репертуарных авторов – **Леонида Зорина**, **Александра Володина**, **Михаила Шатрова** и др. В частности, премьера когда-то запрещенной «Матери Иисуса» **Володина** входит в список официальных мероприятий, приуроченных к празднованию 1000-летия крещения Руси. Спектаклем «Большая земля» («Матросская тишина»), подготовленным третьекурсниками мастерской **Олега Табакова** (Школа-студия МХАТ) начинается легализация драматургии **Александра Галича**.

Комментарии к сообщениям
Елена ГОРФУНКЕЛЬ, Татьяна МОСКВИНА, Анна МУРЗИНА, Леонид ПОПОВ, Ирина РУБАНОВА, Лилия ШИТЕНБУРГ

резюме

В это время театр раскрывается миру, становясь пространством без границ – и географических (возможность знакомства с вершинными достижениями разных школ), и эстетических (всем разрешено попробовать все: в ТЮЗах откровенно философствуют, в драме – поют и танцуют, повсеместно в столицах и провинциях упиваются вчера еще недоступными эротическими сценами, не говоря уже о политической остроте: этим теперь никого не удивишь). Драматический театр уже успел пережить и изжить короткий, стремительный и художественно несовершенный период публицистичности: ему прискучил актуальный вчера и устаревший сегодня лозунг: «Говори!». Театр как зрелище ощутимо проигрывает в конкурентной борьбе политическим шоу и реальной жизни (ее все называют «политизированной»), комплексует по поводу своей ненужности (посещаемость театральных залов начинает резко падать), однако безошибочно движется в сторону молодой режиссуры и хорошей литературы (благо неизвестных, запрещенных ранее шедевров предостаточно).

Драматическое искусство требует обновления художественных идей (традиционный психологический театр модно называть скучным, что имеет под собой основания, учитывая низкий уровень массового потока спектаклей). Театр как никогда ранее зависит от общекультурного контекста и готов вбирать в себя любые достижения смежных искусств: литературы (массовая инсценизация прозы надолго отодвигает саму проблему современной драматургии), кино (в частности, постепенно набирает силу, вновь становясь актуальным, эйзенштейновский принцип «монтажа аттракционов») и рок-музыки (короткая мода на мюзиклы; поиск нового «молодого героя», спровоцированный массовой популярностью рока). Характерен в этой связи отбор публикаций в театральных журналах (особенно в «Театральной жизни»): классические рецензии и обзоры соседствуют со статьями о кино и рок-музыке, с документальными историческими материалами.

Театр начинает терять опору: интерес к нему стремительно падает, даже у самого преданного его зрителя – интеллигенции. Этот процесс еще только начинается.

Лилия ШИТЕНБУРГ

изобразительное искусство

январь, 19

В Москве открывается съезд Союза художников СССР

1 Изо всех творческих союзов художникам выпала честь завершать действо длиною почти в два года. Если в 1986 г. съезд кинематографистов явился по сути революционным событием, до неузнаваемости изменившим самые основы кинематографического производства, если съезд Союза театральных деятелей воспринимался как серьезное событие в жизни театра и людей театра, способное привести к разумным мерам в самой структуре театрального дела, если Союз писателей неожиданно и не в шутку явил картину раскола и распада, то Союз художников в лице своего съезда демонстрирует миру кристальную незамутненность жанра, чистейшей прелести чистейший образец. Этот жанр под названием «творческий съезд времен перестройки и гласности», возникший путем мутации канонического жанра «партийного съезда» и как всякая мутирующая субстанция обладавший известной подвижностью и чреватый непредсказуемыми отклонениями от намеченного сюжета и стиля, – к январю 1988 г. упокоился наконец в привычно-омертвелых, величественно-застывших формах. Отчетный доклад, шестая закладка сто двадцать пятой копии аналогичного документа времен XXVII съезда. Прения по докладу – сомнамбулическое вещание на полузабытом, но безотказно всплывающем в памяти новоязе. Никто не слышит предыдущего оратора, все заняты исключительно шаманским добыванием из подсознания устойчивых словесных блоков: «по-боевому включившись в...», «не стоять в стороне от...», «совесть каждого...», «дело всех...» – в общем, «...твердо стоять на принципах соцреализма...». Если бы **Косолапову** дали немножко раскрасить ораторов, а **Сокову** водрузить на сцене свой меховой «Серп-и-молот», никто не усомнился бы, что происходит самая грандиозная акция соц-арта за всю его историю. Художественная жизнь в Союзе принимает формы современного искусства, и этот гиньоль должен наводить вчерашних нонконформистов на печальные размышления.

январь

«Клуб авангардистов» устраивает акцию в Сандуновских банях в Москве

2 Концептуалисты осваивают неожиданные и эффектные места для художественных экспозиций, расширяя сферу присутствия новейшего искусства. Выбор столь необычного места для проведения выставки дает возможность избавиться от всевозможных идеологических комиссий, которые надо ублажить, чтобы получить нормальный выставочный зал. В акции участвует 26 художников. Выставка учитывает местные условия: на другой день после открытия среди развешенных произведений моются посетители бани. Куратор выставки **Иосиф Бакштейн**, комментируя событие, заявляет, что «искусство в России – это всегда пир во время чумы».

март

Создано объединение «Вернисаж»

3 В Ленинграде создано выставочное объединение «Вернисаж» под руководством **Иосифа Храброго**. Объединение организует в ДК им. Свердлова экспозиции живописи нонконформистов 1960-х – 1980-х гг. из коллекции **Николая Благодатова**, а также «Новых художников» и **Соломона Россина**. Оно создает свою коллекцию ленинградского андеграунда, предполагая в будущем открыть музей современного искусства. Выставки «Вернисажа» сопровождаются публичными дискуссиями и скандалами и таким образом способствуют популяризации нонконформизма. В начале 1990-х гг., когда цены на живопись резко упадут по причине кризиса западного художественного рынка, «Вернисаж» полностью переключится на издание словарей и справочной литературы.

март

Перфоманс «Рождение героя»

4 Перфоманс **Григория Брускина** «Рождение героя» в зале на улице Миллионщикова (Москва). **Брускин** – пока еще мало известный художник традиции позднего соц-арта. Создатели этого направления эмигрировали в 1970-х гг., работают в Нью-Йорке с такими известнейшими галеристами, как **Рональд Фельдман**, и коллекционерами, как **Нортон**

Группа «КЛАВА». Акция в Сандуновских банях

Григорий Брускин. «Фундаментальный лексикон». Фрагмент

Григорий Брускин

Григория Брускина в Москве

Додж. Таким образом, к началу перестройки и русского бума главные нонконформисты уже полностью вовлечены в институты западного рынка. В ближайшее время западные дилеры, нуждающиеся в притоке новых имен, «раскрутят» **Брускина** как аутентичное московское явление, и он получит контракт с галереей «Marlboro». Главный хит **Брускина** — картина «Фундаментальный лексикон», представляющая собой свод многочисленных героев советской иконографии типа девушки с веслом, пионера с дирижаблем и т. п., и будет представлена на аукционе «Sotheby's» в ближайшем будущем.

март

СССР и Германия проводят совместную акцию — выставка «Мир и война глазами художника»

5 В Третьяковской галерее и позднее в Эрмитаже — советско-западногерманская выставка «Мир и война глазами художника» (от «Троицы» **Рублева** и гравюр **Дюрера** до произведений русских и немецких художников новейшего времени). Куратор — известнейший немецкий искусствовед, директор «Kunsthalle» в Гамбурге, автор книги о феномене искусства XX в., **Вернер Хофман**. Во второй раз в СССР показывают произведения немецких «Новых диких» 1970-х — 1980-х гг. Эта огромная концептуальная выставка в первую очередь решает задачи создания нового типа отношений между Германией и СССР, которые призваны теперь совместно изжить свое тоталитарное прошлое. Инициативу в этом проекте берет на себя ФРГ, оттесняя прежнего советского партнера — ГДР, в чем можно увидеть первые признаки вынужденного согласия СССР на объединение двух Германий под эгидой капитализма.

Первые альтернативные выборы директора в Русском музее

6 В Русском музее впервые проходят открытые и альтернативные выборы директора, в которых побеждает 43-летний **Владимир Гусев**, выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина. Выбор оправдает себя. **Гусеву** и его заму по научной работе **Евгении Петровой** удастся в кратчайший срок превратить Русский музей в самый радикальный музей России. Будут открыты фонды для выставок советского искусства, существенно расширены экспозиционные площади благодаря присоединению к музею Мраморного и Строгановского дворцов, Инженерного замка, созданы принципиально новые разделы коллекции (Отдел новейших течений, Музей Людвига). Выборы директора в Русском музее оказываются уникальным примером осмысленной перестроечной демократии — музейные сотрудники, затюканные идеологическим начальством, впервые чувствуют себя членами гражданского общества, связанными общей ответственностью за судьбу своего дела.

апрель, 15

Выставка Сальвадора Дали в ГМИИ им. Пушкина

7 В ГМИИ им. Пушкина открывается выставка графики **Сальвадора Дали** (200 гравюр из фондов французского Музея сюрреализма). Один из самых популярных в интеллигентской среде и самый недоступный из западных художников XX в. впервые экспонируется в СССР. В 1930-е гг. **Дали** исповедовал лево-радикальные убеждения, позднее нещадно эксплуатировал салонный вариант сюрреализма, став баловнем высшего общества и чуть ли не другом генерала **Франко**. Его скандальная популярность привлекала отечественную публику в не меньшей мере, чем западную, хотя в СССР **Дали** знали исключительно по неофициальным каналам, в основном по альбомам, привозимым из-за границы. Как и в случае с **Шагалом**, на выставку специально приезжают из провинций, ввиду «особой массовости посещений мероприятия» городским властям приходится привлекать конную милицию.

май, 3

«Конструктивистская свадьба» в Москве

8 Бракосочетание художника-авангардиста и модельера **Георгия Острецова** с гражданкой Франции **Аньес Пузаду**, занимавшейся продвижением советских фотографов на Запад, становится одним из заметных событий в жизни московской богемы. Жених и невеста — в супрематических одеяниях, украшенных революционными символами (костюмы изготовил сам **Острецов**). Церемония бракосочетания завершается шествием

Выставка графики Сальвадора Дали в ГМИИ им. Пушкина

Бракосочетание Георгия Острецова и Аньес Пузаду

«Армии искусств» во дворе выставочного зала Красногвардейского района. Это одна из первых акций перестроечной альтернативной моды, в которой произойдет слияние авангарда и нарождающейся культуры модных клубов.

май, 25

Умер Илья Зильберштейн

9 Умер искусствовед и коллекционер **Илья Зильберштейн** (род. в 1905 г.). Его собрание переходит во владение ГМИИ им. Пушкина и впоследствии становится основой Музея личных коллекций в Москве, что окончательно утвердит в СССР институт коллекционирования и узаконит существование антикварного рынка. Коллекция **Зильберштейна**, едва ли не самая крупная из частных в СССР, насчитывает около 2000 полотен русских и западноевропейских художников. Две важнейшие составные части коллекции – графика «Мира искусства» и наследие **Репина**. Один из ее уникальных разделов – 76 портретов декабристов и их жен. Полотна **Венецианова**, **Тропинина**, **Брюллова**, **Федотова**, **Серова**, **Коровина** соседствуют здесь с разделом западноевропейской графики, жемчужиной которой является произведение **Рембрандта**. **Зильберштейн** отличался от других коллекционеров тем, что охотно открывал публике свою коллекцию: предоставлял для издания, выставок и т. д. Как искусствовед выпустил сборники материалов, книги и фундаментальные тома о **Репине**, **Бенуа**, **Серове** и **Дягилеве**.

май

Выставка Павла Филонова в Русском музее. ГРМ открывает свою коллекцию авангарда

10 В Русском музее открывается первая ретроспектива живописи и графики **Павла Филонова**, достоянием общественности становится и его архив (дневники, письма в правительство и т. п.). Это первое представление культовой фигуры русского-советского авангарда такого масштаба. **Филонов**, художник, преданный революции и пролетариату, в конце 1920-х гг. зачисленный в ряды «формалистов», принципиально не продавал свои произведения в надежде, что они пригодятся новой советской живописи. Во второй половине 1930-х гг. бедствовал, т. к. не получал – и не мог получить, разве что через подставных лиц, – никаких государственных заказов. В самом начале войны попал в число первых жертв ленинградской блокады. Русский музей, получивший все его произведения от сестры художника, оказался монопольным обладателем бесценного наследия **Филонова**. На его творчество, на само его имя был наложен строжайший запрет, однако начиная с 1970-х гг. стали возможны микроскопические подвижки: одну его картину удалось включить в экспозицию ГРМ; в Новосибирском академгородке тихо прошла маленькая выставка. Быстрее «пробивались» к зрителю работы его учеников из группы «Мастера аналитического искусства». В ЛОСХе на конференции, посвященной МАИ, участники обратились к дирекции с просьбой открыть фонды **Филонова**. Это коллективное письмо дало карт-бланш ГРМ на показ своего собрания авангарда.

май

Кооператив «Ариадна» сотрудничает с авангардистами и «Клубом искусствоведов». Готовится выставка ленинградской современной живописи

11 В Ленинграде создан кооператив «Ариадна» по продаже и экспонированию произведений современного искусства. Его членами ненадолго становятся организаторы «Клуба искусствоведов» – **Андрей Хлобыстин**, **Алла Митрофанова**, **Олеся Туркина** и **Екатерина Андреева**. Они начинают подготовку первой ретроспективы неофициального искусства Ленинграда за сорок лет – «От неофициального искусства к перестройке», – а также первого аукциона ленинградской «кооперативной» живописи. Чувствуя некоторую неуверенность на новом поприще, «Ариадна» в ожидании немыслимых барышей все же на всякий случай еще «немножко шьет» – торгуя кормом для рыбок и стройматериалами. Выставка и аукцион пройдут с огромным успехом, однако в период первоначального накопления сама специфика арт-бизнеса противопоказана психологии новоиспеченных коммерсантов. Ежеминутно ожидающие от властей любых козней, они хотят, чтобы деньги были не только большими, но – и это главное! – быстрыми. «Ариадна», как и прочие подобные ей организации, убедившись в невозможности быстрого обогащения на рынке современного искусства, через четыре года сменит направление деятельности.

Павел Филонов. «Одиннадцать голов». Фрагмент

июль, 7

Первый аукцион «Sotheby's» в Москве

12 Безусловно, одно из самых значительных событий в художественной жизни за весь период. Аукцион «Sotheby's», один из самых престижных на мировом рынке, открывается в Центре международной торговли на Красной Пресне. Чемпион продаж – картина **Александра Родченко** «Линия». Одна из лондонских галерей платит за нее свыше 300 тысяч фунтов стерлингов при стартовой цене 100 тысяч. Картина **Григория Брускина** «Фундаментальный лексикон» продана за 240 тысяч фунтов – и это рекорд ныне здравствующего, присутствующего на аукционе собственной персоной художника. Покупатель картины – режиссер **Милош Форман**, эмигрант из ЧССР, поддерживает советское, все еще пока неофициальное, искусство. Аукцион приведет к недолгому оживлению на отечественном художественном рынке и спровоцирует раскол в «неофициальном» искусстве: авангард отныне делят на «некоммерческий» и «коммерческий». Появится иллюзия, что вкладывать деньги в современное искусство не только престижно, но и прибыльно. Однако экономический кризис в США начала 1990-х гг., а вслед за ним и финал моды на СССР, который наступит в середине 1990-х гг., нанесет рынку советского неофициального искусства, только приобретшему конкретные очертания, непоправимый удар. Акция «Sotheby's» останется разовой.

июль

Выставка произведений XVI — XX вв. из собрания Гарига Басмаджяна

13 Выставка открывается в Третьяковской галерее. Статус самого места для проведения выставки многое говорит о качестве коллекции. Огромное количество экспозиций «из частных собраний» проходит в ЖЭКах и домах народного творчества, закрытых на профилактический ремонт. Большое число коллекций средней руки выставляется в залах средней же престижности. Становится выгодно не только вывозить из СССР живопись, но и устраивать здесь выставки. Это означает, что артдилеры всерьез рассматривают СССР как полноценную часть художественного рынка, на котором, как известно, всегда важно застолбить собственное местечко, опередив конкурента. Но **Гарит Басмаджян** не только дилер. Это один из самых колоритных персонажей эклектичного и пестрого русского зарубежья последнего десятилетия; приятель и собутыльник писателей от **Сергея Довлатова** и **Иосифа Бродского** до **Эдика Лимонова** и **Тóлстого (Владимир Котляров)**, поводырь в джунглях капитализма для многих «видных художников в изгнании», не умеющих выписать чек и заполнить налоговую декларацию; герой анекдотов, легенд и фельетонов, он дилер-эксперт, коллекционер-артист. Его коллекция поражает исключительным разнообразием материала, который, однако, отличается высоким качеством. Сейчас он использует свое пребывание в Москве и Ленинграде, чтобы установить связи с современными актуальными художниками. Однако предприятие **Басмаджяна** закончится трагически – однажды он выйдет из гостиницы и больше туда не вернется. Розыски так ни к чему и не приведут.

август

В ЦДМ проходит выставка работ Ильи Глазунова

14 В Центральном Дворце Молодежи залы переполнены от первого часа работы до последнего. **Илья Глазунов** как бы вне центральной коллизии художественной жизни: ни к перестроечным соцреалистам, ни (тем более) к так называемому «современному искусству» он отношения не имеет. На этой персональной выставке впервые со всей отчетливостью обозначается личная позиция **Глазунова**: пока другие все еще сводят счеты с прошлым или утверждаются в настоящем, он гениально угадывает конъюнктуру будущего. Хит выставки – картина «Сто веков Руси» – станет хитом эпохи, самым популярным произведением изобразительного искусства на долгие годы. На гигантском полотне, широком, как страна моя родная, объединены общим пространством и общим пафосом все когда-либо существовавшие мифологические символы и идеологические знаки, боги, цари и герои, святые великомученики, коммунистические вожди, светильники разума, наши рулевые, вечно живые, проклятьем заклейменные, дубинушки, лучинушки, тачанки, хоругви и броневики. Здесь запечатлен портрет коллективного подсознания, в котором

Андрей Вознесенский у картины «Фундаментальный лексикон» Григория Брускина на аукционе «Sotheby's» в Москве

Илья Глазунов у своей картины «Сто веков Руси»

все смешалось и переплелось, и где отныне безраздельно царствует хаос. **Глазунов** утверждает и воплощает стилистическую доминанту времени, которую можно обозначить как Тотальная Эклектика. По сути, он использует открытия соц-арта, но делает при этом одну только подмену – меняет минус на плюс, иронию на пафос.

В Москве и Ленинграде проходит выставка французского авангарда. Для советской страны продолжается «Эпоха открытий»

15 В ГМИИ им. Пушкина и позднее в Эрмитаже проходит выставка французского искусства XX в. «Эпоха открытий. История французских авангардов». Куратор **Марина Бессонова**, как и **Леонид Бажанов**, принадлежит к узкому кругу «рисковых» советских искусствоведов, пропагандирующих модернизм. Она участвовала в подготовке двух важнейших выставок конца 1970-х гг.: выставки возникшего в эпоху разрядки «гиперреализма» (1977) и проекта «Париж – Москва» (1978 – 1981). Хотя современная Россия ориентируется в большей степени на Нью-Йорк, чем на Париж, как и весь мир после 1940-х гг., выставка «Эпоха открытий. История французских авангардов» пользуется большой популярностью. На ней впервые полно представлены такие корифеи французского модернизма, как **Ив Клайн** и **Жан Дюбюффе**. Прежде в СССР составить представление об их творчестве можно было лишь по черно-белым фотографиям в каком-нибудь очередном сборнике про «кризис модернизма» или в очередной «критике буржуазных течений в современном искусстве».

сентябрь, 21

В ЦДХ — выставка работ минималиста Гюнтера Юккера

16 В ЦДХ на площади 4000 кв. метров размещается выставка работ минималиста **Гюнтера Юккера** (ФРГ). Экспонаты представляют собой конструкции из гвоздей. **Юккер** вызывает смятение у рядового зрителя и восторг у критиков. Выставка сопровождается циклом лекций о западном авангарде, проходят симпозиум по современному европейскому искусству и кинопрограмма «Авангард в немом кино 1920-х гг.».

сентябрь, 23

В Москве открывается «Марс», один из первых кооперативов на художественном рынке

17 После регистрации «Первой галереи» кооперативы на художественном рынке начинают плодиться и размножаться. В уставе кооператива «Марс» обозначены такие направления как издательская и рекламная деятельность, организация выставок и продажа произведений искусства, аукционы, разработка проектов в области архитектуры и дизайна. Арт-бизнес еще не является апробированной сферой коммерческой деятельности, и прибыльность его пока неочевидна. Поэтому выставки-продажи «Марса» поначалу напоминают ларечную торговлю: живопись здесь продают вместе с бижутерией.

сентябрь

В Москве и Ленинграде представляют собрание шедевров живописи из Швейцарии

18 В Третьяковской галерее и позднее в ГРМ – «Шедевры живописи XX в. из собрания Тиссена-Борнемиса» (Швейцария). Хотя произведения на этой выставке в основном камерные, зрители чуть ли не впервые видят картины многих ведущих художников модернизма – **Пита Мондриана**, **Джексона Поллока**, **Сальвадора Дали**, **Рене Магритта**, **Макса Эрнста**, **Ива Танги** и редкие работы русских авангардистов **Ильи Чашника**, **Михаила Ларионова**, **Натальи Гончаровой**.

сентябрь

В ЦДХ — выставка Фрэнсиса Бэкона

19 В ЦДХ открывается выставка живописи **Фрэнсиса Бэкона**, крупнейшего английского художника XX в., никогда прежде не выставлявшегося в СССР. На ближайшие несколько лет ЦДХ станет центром пропаганды актуального западного искусства и, соответственно, своеобразным модным клубом. По сути, это единственный выставочный зал в Москве, оборудованный для демонстрации новейшего искусства.

Персональная выставка Эрика Булатова в Центре Помпиду в Париже

20 **Эрик Булатов**, прошедший выучку школы соцреализма, использует в своих произведениях некогда мощную энергетику советской революционной символики. Его работы напоминают о «магическом реализме» **Рене Магритта**. Но в отличие от бельгийского сюрреалиста, оперирующего предметами, **Булатов** оперирует знаками идеологии,

Фрэнсис Бэкон. «Автопортрет»

Гюнтер Юккер. Стул

Эрик Булатов. «Революция – Перестройка»

эмблемами и лозунгами. Он создает пейзаж, пронизанный идеологической радиацией, которая когда-то позволила **Сальвадору Дали** сделать заключение о том, что советский строй – это сюрреализм в политике. Начиная с 1970-х гг., **Булатов** был одним из центровых художников московского концептуализма и соц-арта. Но от соц-арта его живопись отличала напряженная серьезность и пафос высказывания. В 1970-е гг. он был вынужден эмигрировать и в Париже начинать жизнь заново.

октябрь

Выходит первый молодежный номер журнала «Искусство»

21 В составе молодежной редакции «Искусства» работают **Екатерина Деготь, Владимир Левашов, Наталья Тамручи** и **Кирилл Чекалов**. Публикации посвящены московскому неофициальному искусству (**Андрей Ерофеев**), концептуализму и соц-арту (**Дмитрий Пригов, Владимир Левашов**), «Новым художникам» (**Михаил Трофименков**), сталинскому искусству (**Екатерина Андреева, Михаил Алленов, Андрей Ковалев**). Это пробный допуск в печать новой критики. Вскоре – в 1991 г. – советская цензура будет отменена, и многие авторы этого выпуска (**Екатерина Деготь, Дуня Смирнова, Андрей Ковалев, Михаил Трофименков**) начнут работать в постсоветской журналистике. «Молодежный номер», подготовленный **Деготь** и **Левашовым**, открывается программными документами очередной партконференции, посвященной молодежной политике КПСС, на одном развороте с откровенно антисоветской картиной **Булатова** «Иду». Воодушевленная успехом редакция «Искусства» сделает по его образцу второй молодежный выпуск осенью 1989 г.; в «Декоративном искусстве» появляется «Ракурс» – журнал в журнале, редактируемый **Алексеем Тархановым**, менее серьезный, чем выпуски «ДИ», и поэтому наглядно пропагандирующий важнейшие преимущества нового искусства – парадоксальность, веселость, отсутствие интереса к политической борьбе и социальной критике.

октябрь

В Москве проходит первая персональная выставка Олега Кулика – куратора, акциониста, человека-собаки

22 В выставочном зале Севастопольского района Москвы открывается первая персональная выставка художника **Олега Кулика** «Жизнесмерть, или Пышные похороны авангарда». **Кулик** начинает как модный куратор богатой галереи «Риджина», в дальнейшем он сделает успешную карьеру акциониста при поддержке галереи **Марата Гельмана**. С его именем будет связано постконцептуальное московское искусство 1990-х гг.: он будет представлять «партию животных», пародируя дикую постсоветскую демократию; изображать человека-собаку в разных европейских столицах, куда его пригласят с перфомансами, кусаться и бегать на цепи. Через десять лет он станет единственным русским художником, который попадет на обложку международного журнала «Флэш Арт».

октябрь

ТЭИИ получает мастерские на Пушкинской, 10

23 Альтернативные художники, члены ТЭИИ (Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства) под руководством **Сергея Ковальского** получают мастерские в Ленинграде, в доме № 10 на Пушкинской улице. Там же открывается галерея «10 – 10» под руководством **Ларисы Улитиной**. Начинается история Пушкинской, 10 – нового и отныне главного центра ленинградского авангарда. Первоначально мастерские в этом доме, поставленном на капремонт, представляли своего рода сквоты; позднее их владельцы вступили в острый конфликт с городскими властями, стремившимися вернуть контроль над выгодной жилплощадью. Конфликт заканчивается мирным договором, по которому часть здания отходит к ТЭИИ.

ноябрь

Ретроспектива Малевича в ГРМ. Художник входит в официальный пантеон отечественных гениев

24 В ГРМ открывается первая ретроспектива **Казимира Малевича** из коллекции трех музеев: Русского, Третьяковской галереи и Городского музея Амстердама. Позднее выставка переезжает в Третьяковскую галерею. Отныне **Малевич** входит в официальный пантеон отечественных гениев. Одновременно его творчество используют и как иллюстрацию «врастания» авангарда в институты советской власти. Усиленная мифологизация творчества **Малевича** и его учеников способствует тому, что вплоть до 2000 г. дискуссия

Олег Кулик

Ретроспектива Казимира Малевича в ГРМ

о его творчестве будет больше похожа на агиографический диспут, чем на научное исследование. Выставка оснащена архивными документами и позволяет составить представление о **Малевиче** как о педагоге и идеологе. Она также помогает понять его отчаянную борьбу за сохранение своей живописной системы в конце 1920-х гг. Становится очевидным, насколько важным для американского и европейского авангарда был вклад **Казимира Малевича** (и в той же мере – **Василия Кандинского**), сделанный в 1920-х гг.

декабрь, 1

Умер Евсей Моисеенко

25 **Евсей Моисеенко** (род. в 1916 г.) был одним из наиболее влиятельных живописцев ленинградской Академии художеств. Его манера связана с «суровым стилем»: это соцреализм с небольшими формалистическими добавками (недописанные фигуры, вытянутые пропорции, черные контуры). **Моисеенко** – мастер советской «тематической картины» («Красная армия вошла в село», «Черешня» и др.), художник, у которого были последователи в лице нескольких поколений студентов живописного факультета.

декабрь

Из Испании в СССР привозят выставку «Пикассо в Барселоне»

26 В ГМИИ им. Пушкина проходит один из редких в России после 1913 г. показов произведений **Пикассо**. Свобода второй раз приходит в СССР под штандартами великого испанского художника. В эпоху «оттепели» на третьем этаже Эрмитажа были открыты залы ранее запрещенной и сосланной из Москвы в Ленинград европейской живописи 1900-х – 1910-х гг. из собраний **Саввы Морозова** и **Сергея Щукина**. Ленинградская публика собралась задолго до открытия. В качестве главной бомбы ожидался кубистический **Пикассо**, которого знали наизусть по редким описаниям и еще более редким репродукциям. После нескольких часов терпеливого ожидания наметилось некоторое волнение в рядах. Успокаивать собравшихся вышел писатель **Илья Эренбург**. Краткая речь, которую он держал перед публикой, впоследствии вошла в анналы: «Вы ждали тридцать лет, – сказал он, – подождите же еще десять минут»[1].

Комментарий к сообщениям
Екатерина АНДРЕЕВА, Аркадий ИППОЛИТОВ

резюме

Этот год характеризуется полным снятием запретов с русского авангарда. **Казимир Малевич**, до того редко экспонируемый и воспроизводимый в отечественных искусствоведческих изданиях, становится официальным русским гением. Одновременно в СССР проходят выставки искусства XX в.: **Фрэнсис Бэкон**, **Гюнтер Юккер**, поздний **Пабло Пикассо** и другие признанные классики современности, дотоле в пределы страны никогда не допускавшиеся. Успех аукциона «Sotheby's», головокружительные цены на современное искусство и классический авангард подстегивают ажиотаж вокруг «неофициального» искусства. Молодым авангардистам симпатизируют на Родине, они необычайно популярны на Западе. Еще недавно ютившиеся на чердаках и в котельных, перебивающиеся с хлеба на водку, художники знакомятся с благами капиталистической цивилизации. Союз художников СССР подтверждает принцип приверженности соцреализму, но дни его сочтены. На долгое время для радикальных «левых» художников складывается необычайно благоприятная ситуация. Все мечтают завести галерею, фонд или выставочный зал.

Разрешение кооперативов в середине 1980-х гг. помогло быстро избавиться от двух главных проблем альтернативного искусства: нельзя продавать и негде выставляться. Кооперативные выставочные объединения позволили группам художников и критиков на законных основаниях обзавестись юридическим адресом и печатью. В конце 1980-х гг. посреднические услуги по предоставлению «внаем» этих виртуальных ценностей дают определенный доход и статус. Об этом, например, свидетельствует тогдашний расцвет общества «А – Я», при котором были зарегистрированы практически все альтернативные художники и многие музыканты. Кооперативные выставочные объединения играют роль «толстых» журналов для изобразительного искусства: за два-три года они представляют публике всех запрещенных ранее отечественных художников и косвенно революционизируют ситуацию в крупнейших музеях.

В 1988 г. еще кажется, что будущее современного искусства зависит теперь от России, все вспоминают авангард 1910-х – 1920-х гг. Однако советский бум на Западе связан не только с переменами внутри страны и либерализацией перестройки. Его также обеспечивает экономический подъем в Европе и особенно США. Экономические кризисы в СССР и США станут фоном для дальнейшего спада уже в начале 1990-х гг. Те, кто успеет вовремя, с тех пор будут жить ностальгическими воспоминаниями о последних годах «золотых восьмидесятых».

Екатерина АНДРЕЕВА, Аркадий ИППОЛИТОВ

архитектура и дизайн

Издание журнала «Domus» в СССР откладывается на неопределенный срок

1 «Недалек тот день, когда советский читатель сможет раскрыть первый номер журнала «Domus» на русском языке», – такие анонсы появляются в средствах массовой информации.[1] «Domus» – самый популярный среди архитекторов профессиональный журнал. Примерно треть предполагаемого русского «Domus» (ответственный за выпуск **Николай Огородов**) должна быть заполнена материалами по русской и советской архитектуре. Собирать и готовить их будет филиал итальянского издательства в Москве, а печататься журнал будет в Италии в традиционном для «Domus» красочном оформлении и в том же объеме. Предполагается сделать параллельные колонки текстов на русском и итальянском языках. Определен и тираж: для первого номера он составит 5000 экземпляров, а стоить издание будет 8 рублей. Но время русских версий глянцевых журналов еще не наступило. Советская экономика не готова к таким проектам.

январь

В Москве проходит семинар по архитектурно-градостроительной колористике

2 На этом Всесоюзном научно-практическом семинаре обсуждаются проблемы цветового облика городов. Контрастная окраска фасадов кажется серьезным шансом на преодоление монотонности типовой застройки «спальных» районов, одинаковых во всех городах СССР. Методы двух-трехцветной окраски фасадов некоторое время будут применяться в новостройках Москвы и Ленинграда. В сентябре 1988 г. московский 22-этажный жилой дом серии КОПЭ (архитекторы **Александр Рочегов**, **Максим Былинкин**) окрасят акриловой краской. «Веселое разнообразие» фасадов станет переходным этапом на пути индивидуализации жилищных массивов. Следующим шагом будет попытка разнообразить силуэты и комбинировать отделочные материалы. Первые примеры подобных решений появляются уже в 1988 г.: например, жилой комплекс на улице Александра Невского в Москве (архитекторы **Андрей Меерсон**, **Елена Подольская**, **Ольга Палей**, **Лариса Вишниченко**) или комплекс жилых домов с пристроенными детскими садами в 9-м квартале бывшего Комендантского аэродрома в Ленинграде (авторский коллектив: **Сергей Шмаков**, **Владимир Щербин**, **Вера Мелякова** и др.).

февраль

Выставка Витторио Греготти в Москве

3 В Центральном Доме архитектора в Москве проходит выставка итальянского архитектора, дизайнера и теоретика архитектуры **Витторио Греготти**. Его книга «Территория архитектуры» (1966), сформулировавшая идеи так называемого итальянского неорационализма, и впоследствии будет популярной в среде московских архитекторов. В профессиональном существовании **Греготти** им многое близко – громадное бюро итальянского патриарха по масштабам сравнимо со средним проектным институтом. То же можно и сказать о размерах заказов – офисом **Греготти** выполнено порядка 20 стадионов и спортивных арен по всему миру. **Греготти** будет оставаться популярным преимущественно у архитекторов старшего поколения. Открытию его следующей выставки, которое произойдет в московском Музее Архитектуры летом 2001 г., большая часть действующих архитекторов предпочтет лекцию португальского неомодерниста **Альваро Сизы**.

март

Гелиокомплекс «Солнце» признан лучшей постройкой 1987 г.

4 Журнал «Архитектура СССР» (№ 3) публикует результаты Всесоюзного конкурса на лучшую постройку за 1987 г. Лучшим зданием, удостоенным золотой медали, признан экспериментальный металлургический гелиокомплекс «Солнце» (архитекторы **Виктор Захаров**, **Олег Таушканов**) в Средней Азии. Сооружение, казалось бы, исключительно технологическое – концентратор солнечного излучения, составленный из отдельных зеркал, управляемых ЭВМ, фокусирует луч в рабочем отсеке технологической башни, где происходит плавка металла. Вместе с тем, впервые продуктивно используется энергия солнца. Гелиокомплекс создается как ответ на энергетический кризис; природа, работающая

Витторио Греготти

Витторио Греготти. Реконструкция зоны Лютцовштрассе в Западном Берлине

на науку и технику, — последняя и едва ли не единственная реализованная экологическая утопия погибающего полушария социализма. Это, пусть специфичный, но уникальный и достойный пример архитектуры «экотека» (экологичного хай-тека). Запад придет к этому стилю только в середине 1990-х гг. на волне поднятого «зелеными» движения за охрану окружающей среды. Надо заметить, что и по технологии строительства «Солнце» идет впереди своей эпохи — в его внешней отделке используются панели-сэндвич, которые в московском строительстве примут на вооружение только в 1994 г. Единственная проблема заключается в том, что высокая технологичность гелиокомплекса и его громадная цена не дают ему и шанса на воспроизведение. Проект навсегда останется уникальным.

май

Ландшафтные архитекторы собираются на первый пленум своего объединения

5 В Москве проходит Первый пленум Всесоюзного объединения ландшафтных архитекторов СССР (ВОЛА), созданного в конце 1987 г. Участники настаивают на возвращении специальности ландшафтного архитектора в официальный список государственных профессий. Цель — возрождение ландшафтной архитектуры и садово-паркового искусства, утраченных в связи с индустриальными методами строительства. Участники пленума едины во мнении, что должности главных ландшафтных архитекторов необходимо ввести в крупных городах и проектных организациях. В 1987 г. в МАрхИ уже организована подготовка студентов по специализации «ландшафтная архитектура», а в Московском лесотехническом институте введена специальность «инженер садово-паркового хозяйства». Ландшафтные архитекторы получают официальное признание, но в условиях экономического кризиса их услугами будут пользоваться крайне редко. На местах возникают кооперативы и фирмы, которые решают весь комплекс архитектурных вопросов, в том числе и ландшафтных, в своем районе. Коллектив студии «Остоженка» (руководитель — **Александр Скокан**) исследует свою зону исторической застройки в районе улицы Остоженка и вырабатывает план ее реорганизации. В условиях наступившей гласности учитывать мнение жителей считается обязательным. Со временем «Остоженка» станет одним из первых и самых успешных частных архитектурных бюро, действующих в парадигме средового проектирования.

Сдан в эксплуатацию плавательный бассейн в Чебоксарах

6 В чебоксарском пионерлагере «Россиянка» выстроен плавательный бассейн (архитекторы **Александр** и **Марина Асадовы**). В основе этого сооружения лежит типовой проект, измененный в духе архитектуры русского провинциального классицизма. Все фасады решены по-разному. Использована контрастная окраска стен и диалог арок различной кривизны и высоты. Проектная установка авторов — стиль «волжского ампира», мотивы которого можно усмотреть в плоских треугольных фронтонах с лучковым вырезом, стоящих на широко расставленных сдвоенных колоннах. Волжская дворянская усадьба пародируется предельно упрощенными портиками, башенкой и лестницами-пандусами. Этот проект — одна из первых попыток избавиться от наследия скучного стиля брежневских типовых проектов и, одновременно, первый ответ на формирующийся запрос заказчика.

май

Реконструкция Музея Маяковского на Лубянской площади

7 Под руководством архитектора **Андрея Бокова** начата реконструкция Музея-квартиры Владимира Маяковского на Лубянской площади. Музей, активно пропагандировавший революционный авангард, оказался целиком скрыт за новым зданием КГБ. В проектном решении главным становится желание «повернуть дом так, чтобы его стены стали видны изнутри и снаружи». Брус пристроя в структурной обрешетке ржавых железных балок картинно «утопает», уходит в почву — с одной стороны, это жест в сторону эстетики авангарда, с другой — дань деконструкции, новейшему течению западной архитектурной мысли. Внутреннее пространство музея организуется системой лестниц и многочисленных переходов, преодолев которые, посетитель получает возможность попасть в комнату, где **Владимир Маяковский** жил 11 лет и затем встретил смерть. Зритель,

Гелиокомплекс «Солнце»

штурмующий синтетическую, литературную «лестницу истории», похожую на авангардную конструкцию, внезапно сталкивается с реальным, антихудожественным, но живым предметным миром, окружавшим поэта.

июнь

Новая архитектура города Горького заявляет о себе

8 В течение года на страницах журнала «Архитектура СССР» появляются молодые архитекторы города Горького. **Александр Харитонов** – будущий главный архитектор Нижнего Новгорода, основатель и идеолог новой архитектурной школы, представляет работы **Александра Дехтяра**, **Василия Бандакова**, **Андрея Степового**, **Валерия Никишина**.[2] В 5-м номере того же издания публикуется рецензия на работу самого **Харитонова** – гостиницу «Октябрьская», выполненную совместно с **Владимиром Коваленко** (проект 1981 – 1982 гг.). Впоследствии критики назовут эту обкомовскую гостиницу «классикой советского постмодернизма». «Октябрьская» войдет в историю как первая постройка новой нижегородской архитектурной школы, которую в 1990-е гг. ждет фантастический взлет.

июнь

К празднованию 1000-летия крещения Руси отреставрирован Свято-Данилов монастырь в Москве

9 Свято-Данилов монастырь, самый старый в Москве, отреставрирован к празднованию 1000-летия крещения Руси. До 1983 г. комплекс служил детским приемником-распределителем, потом здесь размещался Административный центр Русской Православной Церкви. Для срочной реализации масштабного проекта создано Управление реставрации и строительства Свято-Данилова монастыря со штатом в 250 человек (главный архитектор **Игорь Маковецкий**). В работе участвовали архитекторы **Николай Сибиряков**, **Дмитрий Соколов**, **Наталья Ловкунас** и др. Наряду с реставрацией старых построек, возведены здания официальной резиденции Патриарха, Синода и гостиница на 200 мест с конференц-залом (коллектив под руководством **Владимира Климова** и **Юрия Рабаева**). Последнее здание выбивается из ансамбля. Построены также две новые часовни (архитекторы **Юрий Алонов** и **Зоя Осипова**) с использованием пропорций владимирской архитектуры и пластики щусевских построек начала XX в. Архитекторам стоило огромных усилий убедить заказчика построить именно эти стилизованые часовни, а не увеличенную «чернильницу» 1880-х гг., которая стояла здесь прежде. Значительно видоизмененный за советские годы монастырь фактически отстроен заново. Работы в Свято-Даниловом монастыре станут началом широкого церковного строительства и повсеместной реставрации. Сотрудники Управления реставрации и строительства привлечены к сходным работам в Оптиной Пустыни, а также Толгском монастыре, что в Ярославле. На 1989 г. планируется открытие 600 новых храмов.

декабрь

Выставка «Утраченные памятники архитектуры Петербурга—Ленинграда»

10 Ленинградское отделение Советского Фонда Культуры организует выставку «Утраченные памятники архитектуры Петербурга—Ленинграда». Экспонаты представляют собой открытки из коллекций знаменитых ленинградских филокартистов **Николая Шмитта-Фогелевича** и **Сергея Мяника**, а также старые фотографии из городских библиотек и архивов. К выставке издан каталог (авторы-составители **Виктор Антонов** и **Александр Кобак**), куда включены 150 памятников гражданского и церковного зодчества, а также монументальная скульптура, инженерные сооружения и произведения архитектуры малых форм.[3] Под памятниками (за исключением двух скульптур **Леонида Шервуда** и **Карлиса Зале**) здесь понимаются исключительно дореволюционные произведения: постройки конструктивизма в это понятие пока не входят. «Утрата» памятников относится в основном к советскому времени, о чем впервые без опаски пишут. Критикуется главным образом «санкционированная волна сносов 1930-х гг. и ведомственный произвол во времена «застоя». В дальнейшем авторы каталога сосредоточат свое внимание на культовых исторических постройках и выпустят в 1994 г. трехтомную энциклопедию «Святыни Санкт-Петербурга».

Гостиница «Октябрьская». Горький

Скетинг-ринг. Петербург. Выставка «Утраченные памятники Петербурга–Ленинграда»

Построена столовая Военной академии на Большой Садовой улице в Москве

11 Здание столовой Военной академии на Большой Садовой улице (архитекторы **Владимир Гинзбург, Юлий Филлер, Юлия Лебедева**) сдано в эксплуатацию. Всеми отмечается архитектура главного фасада, украшенного внушительным лучковым фронтоном, устремленным ввысь. Это один из первых примеров будущего «московского» стиля. Выступы, ниши и живописные вставки создают впечатляюще цельный образ. Сдвоенные колонны, уверенно несущие мощный двухэтажный антаблемент, восходят к оформлению подъезда здания Наркомвоенмора **Льва Руднева**, что в Колымажном переулке. Постройка действительно выглядит модной. В гротескном сочетании функции (офицерская столовая) и образа (нелепица, раскоряка, космический слоновник) общественностью читается постмодернистская ирония.

В Москве на Ленинском проспекте отрыт «Атриум» — первый и последний проект в стиле «пьяного классика»

12 В подвале жилого дома на Ленинском проспекте открылось первое в Москве частное (кооперативное) кафе «Атриум». Перед удивленными зрителями, привыкшими к стандартному общепитовскому оформлению, предстает первый и единственный реализованный интерьерный проект знаменитого двуплета «бумажников» **Александра Бродского** и **Ильи Уткина** (действовавших совместно с **Евгением Монаховым**). Работа по тем временам уникальна, до нее трудно было и представить, что такой раскованный, сложный по замыслу, культуроемкий (включающий в себя массу цитат и аллюзий) интерьерный проект может быть когда-либо реализован. Причем в полном соответствии с волей авторов. В журналах «Декоративное искусство СССР» и «Архитектура СССР» работа авторов «Атриума» получает самую лестную оценку.[4] Появляются публикации и в западных журналах, посвященных дизайну и интерьеру. Всех зачастивших в столицу зарубежных архитекторов после посещения хрестоматийных построек советского конструктивизма непременно водят теперь смотреть «Атриум». Последующие московские здания, претендующие на то, чтобы называться постмодернистскими, окажутся, в отличие от «Атриума», вызывающими и слишком серьезными.

В Шяуляе сооружена нетрадиционная площадь — «Солнечные часы»

13 Площадь «Солнечные часы» в Шяуляе по проекту группы литовских архитекторов сооружена к 750-летию города. Эта работа вызывает самые благосклонные отзывы профессионалов. Колонна солнечных часов, амфитеатр, благоустройство территории – все это заметно отличается от привычных советских площадей. Архитектура Прибалтики может считаться образцом и примером для подражания не только в рамках советской архитектурной системы. Это показала и двухлетней давности выставка в московском Доме архитектора. Прибалты самостоятельны и уже давно с успехом решают местные прикладные задачи, вроде проектирования коттеджей для колхозников и объектов локальной инфраструктуры, до которых у столичных архитекторов руки не доходят. А ведь именно эти навыки потребуются в последующие годы.

Спорткомплекс спроектирован и построен в рекордные сроки

14 В Москве всего за 9 месяцев спроектирован и построен спорткомплекс в Спасоналивковском переулке. На фоне привычного долгостроя вызывает восхищение рекордно быстрое строительство, ставшее возможным благодаря «необычной системе взаимодействия проектировщиков (авторский коллектив **Ирина Дьяченко, Михаил Леонов, Всеволод Тальковский**) и строителей», но разочаровывает холодная пластика и открытый прагматизм фасадов. Скат крыши, выполненный из застекленной стальной решетки, а также двери и инженерные коммуникации выделены цветом. Это одно из тех зданий, что постепенно сформируют облик новой Москвы. В здании появляется характерный мотив ажурной декоративной арки, которая составляет элементарную половину окружности и не имеет выделенных импостов. В Москве такая полуциркульная арка впервые появилась на фасаде Павильона товаров широкого потребления и бытового обслуживания ВДНХ (1986 г., архитектор **Игорь Виноградский**), потом была многократно

Кооперативное кафе «Атриум». Москва

Площадь «Солнечных часов». Шяуляй

использована при реконструкции Павелецкого вокзала. Именно эти «арочки» вместе с «башенками» окажутся характерной и безусловно опознаваемой (даже простыми горожанами) негативной чертой лужковского стиля 1990-х гг.

Комментарии
Ольга КАБАНОВА, Егор ЛАРИЧЕВ, Дмитрий ОЗЕРКОВ, Сергей ОРЕХОВ

резюме

Несмотря на явный общий упадок — экономический и идейный, — именно к этому году относятся робкие, единичные пока попытки нащупать новый стиль, отвечающий еще не только не сформулированным, но и не осознанным запросам общества. Но в массе своей архитекторы, практически лишенные заказов, все еще пребывают в унынии. О кризисе идей никто не думает.

В эти годы, предшествующие грядущему архитектурному буму, невозможно еще и представить, что через несколько лет перед архитекторами, из года в год занимавшимися «привязками» к типовым проектам, будут поставлены совершенно иные задачи. Надо будет планировать не микрорайоны, а частные особняки или интерьеры для новых и богатых. Вместо детских садов и школ предстоит строить банки или офисы.

Весь накопленный в предыдущие годы профессиональный опыт разом окажется невостребованным. Выяснится, что реальными профессиональными навыками, например, проектирования дома для конкретного человека, с учетом всех его личных запросов, мало кто обладает.

Кооперативное движение поощряется и насаждается сверху, архитекторы начинают создавать негосударственные архитектурные мастерские (например, при Архфонде), но частный заказчик глубоко законспирирован и только начинает несмело заявлять о себе. Государство не в состоянии обеспечить заказами даже большие проектные институты.

Проблема «долгостроя» по-прежнему остается на повестке дня — все еще доделываются унылые постройки в стиле 1970-х гг. Объекты, подобные Дворцу молодежи в Москве (архитекторы **Яков Белопольский**, **Владимир Хавин**, **Михаил Беленя**, **Роман Кананин** и др.), подвергаются острой, но весьма запоздалой критике.

Большие проекты реализуются долгие годы: достроен Дворец пионеров в Бресте (архитекторы **Алексей Щеглов**, **Николай Коротков**, **Александр Назаров**), проект которого утвержден еще в 1974 г. Завершена подземная автостоянка у ВДНХ в Москве (архитекторы **Анатолий Семенов**, **Игорь Калина**), начало строительства которой приходится на 1977 г.

Реставрацией-строительством Свято-Данилова монастыря начинается активное церковное строительство. Именно сейчас возникают актуальные и впоследствии вопросы о том, какими будут новые храмы. Архитекторы пытаются включиться в процесс церковного строительства, хотя не имеют элементарного представления о его основах и религиозных канонах. Новые церкви еще долго будут копировать образцы рядовых культовых построек конца XIX в.

Прогресса в архитектуре новых районов не намечается. Небольшие коллективы берутся разрешить конкретные проблемы своих районов (например, студия «Остоженка» во главе с **Александром Скоканом**), но эти попытки пока единичны. В конце 1980-х гг. от них поступают конкретные предложения по реконструкции кварталов исторического центра с профессиональной разработкой и учетом мнения жителей. Средовой подход, разрабатываемый и пропагандируемый уже два десятилетия, начинает реально работать.

Ольга КАБАНОВА, Егор ЛАРИЧЕВ, Дмитрий ОЗЕРКОВ, Сергей ОРЕХОВ

академическая музыка, опера

январь, 20

Умер Евгений Мравинский

1 Великий дирижер **Евгений Мравинский** (род. в 1903 г.) более полувека возглавлял оркестр Ленинградской филармонии (заслуженный коллектив республики, Академический симфонический оркестр). Создал славу оркестра как одного из ведущих оркестров мира. С 1937 г. был первым исполнителем большинства симфонических сочинений **Дмитрия Шостаковича**. Со смертью **Мравинского** закончилась целая эпоха музыкальной жизни страны.

февраль

Создан хоровой коллектив «Lege ArtisT»

2 В ленинградском музее-квартире Пушкина проходит первый концерт только что созданного дирижером **Борисом Абальяном** хора «Lege ArtisT», который в 1990-е гг. станет одним из самых интересных хоровых коллективов: разнообразный и сложный репертуар, профессиональное качество, выстроенные тематические программы.

март

Фестиваль советской музыки в Бостоне

3 В Бостоне проходит беспрецедентный по масштабу фестиваль советской музыки – в рамках обширной культурной программы, которая началась еще в 1987 г., вокруг встречи **Горбачева** и **Рейгана** в Вашингтоне. Идея фестиваля принадлежит дирижеру **Саре Колдуэлл**. На фестиваль приезжают **София Губайдулина**, **Альфред Шнитке**, **Родион Щедрин**, **Гия Канчели**, **Николай Корндорф**, **Борис Тищенко**, **Андрей Петров**. Кроме их музыки, программа включает сочинения **Валентина Сильвестрова**, **Авета Тертеряна**, **Владимира Тарнопольского**, **Бориса Чайковского**. Солисты оркестра ГАБТа и Кировского театра выступают вместе с Бостонским симфоническим оркестром. Всего на фестиваль приезжает 300 советских артистов, проходит 100 премьер советских произведений. Это одна из самых крупных международных акций, посвященных советской музыке.

май

Третий Международный музыкальный фестиваль в Ленинграде

4 На фестивале собираются лидеры послевоенного авангарда – **Джон Кейдж**, **Луиджи Ноно**, **Лючано Берио**, **Владимир Усачевский**, дирижер и лексикограф **Николас Слонимский**. Первый за многие десятилетия мощный «десант» пионеров новой музыки можно считать еще одним проявлением политики открытых дверей. Снимаются разнообразные табу в отечественном музыкальном процессе: на западную музыку, на музыкальный (в том числе отечественный) авангард, на экспериментальное творчество. Впервые в СССР на фестивале исполняются: «Песни народов мира» **Берио**, «Нет дороги, но надо идти вперед» **Ноно**, Третья симфония **Витольда Лютославского**, «Войдите» **Владимира Мартынова**. Фестиваль останется непревзойденным в новейшей истории академической музыки в России – не только по составу участников, но и по огромному интересу публики и высочайшему исполнительскому уровню: в его программах выступают Нью-Йоркский филармонический оркестр под управлением **Зубина Меты**, Уэльский оркестр BBC; оркестр Ленинградской филармонии играет под управлением **Валерия Гергиева** и **Берио**; приезжают «Виртуозы Москвы» **Владимира Спивакова** и ансамбль солистов Московской филармонии под руководством **Юрия Башмета**, скрипачи **Гидон Кремер** и **Татьяна Гринденко**.

май

Гидон Кремер впервые после эмиграции приезжает в Россию

5 Визит на фестиваль становится первым возвращением скрипача **Гидона Кремера** из эмиграции. Публика до отказа забивает Малый зал филармонии. **Кремер** – звезда западной сцены, убежденный пропагандист новой музыки, исполнитель множества специально для него написанных сочинений, в том числе русских композиторов, которые во многом благодаря ему получат признание на Западе. Он руководит фестивалем в Локкенхаузе, в дальнейшем унаследует фестиваль **Иегуди Менухина** в Гштаде. В ближайшие годы российская музыкальная жизнь будет тесно связана с его именем. Его концерты,

Евгений Мравинский

Гидон Кремер

Зубин Мета

проекты, его оркестр «КРЕМЕРата Балтика» создадут яркий рисунок присутствия **Кремера** на российской сцене. Именно он завезет в Россию Пьяццолла-манию, исполняя танго аргентинского классика в аранжировках композитора **Леонида Десятникова**.

июнь

В Москве и Ленинграде выступают Зубин Мета и Леонард Бернстайн

6 В Ленинграде и Москве сменяют друг друга две музыкальные звезды мировой величины. Знаменитый Нью-Йоркский филармонический оркестр под управлением **Зубина Меты**, завершив третий международный фестиваль исполнением Девятой симфонии **Густава Малера** и «Весны священной» **Игоря Стравинского**, продолжает свои гастроли. В программе: «Так говорил Заратустра» **Рихарда Штрауса**, Вторая симфония **Иоганнеса Брамса**. В Москве с этим оркестром выступает также дирижер **Геннадий Рождественский**, исполняющий произведения **Альфреда Шнитке**, **Сергея Прокофьева**, **Джорджа Гершвина**. 8 июня на открытой площадке в Парке культуры им. Горького – совместное выступление Государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР и Нью-Йоркского филармонического. Исполняются: Пятая симфония **Дмитрия Шостаковича** и «Фантастическая» симфония **Гектора Берлиоза**. В обеих столицах выступает и **Леонард Бернстайн** с международным молодежным оркестром Музыкального фестиваля земли Шлезвиг-Гольштейн (ФРГ). В программе – Первая симфония **Брамса**, Десятая симфония **Шостаковича**.

июль

Первые публичные духовные концерты на светской сцене

7 В Ленинграде на сцене Кировского театра и в Государственной хоровой капелле выступают Хор ленинградских духовных школ и Хор священнослужителей ленинградской митрополии совместно с оркестром Кировского театра и Государственной хоровой капеллой. В программе: духовные произведения **Сергея Рахманинова**, **Дмитрия Бортнянского**, **Александра Гречанинова**, **Александра Архангельского**, **Павла Чеснокова**, **Василия Титова**, **Петра Турчанинова**. Возобновление публичных духовных концертов приурочено к 1000-летию крещения Руси.

ноябрь

«Реквием» Вячеслава Артемова

8 В Москве исполняется «Реквием» **Вячеслава Артемова** для хора и оркестра, посвященный «Мученикам многострадальной России – жертвам сталинских репрессий». Партитура преподнесена **Раисе Горбачевой**. Сочинение авангардного композитора соединяет экспериментальный язык с политической ангажированностью.

декабрь, 24

Юрий Темирканов становится главным дирижером Ленинградской филармонии

9 Заслуженный коллектив России, оркестр Ленинградской филармонии выбирает своим новым главным дирижером и художественным руководителем филармонии **Юрия Темирканова**, в тот момент – главного дирижера Кировского театра (другими кандидатами были **Марис Янсонс** и **Эмил Чакыров**). В зале филармонии проходят первые концерты заслуженного коллектива России с **Темиркановым** в новом качестве. Отныне в филармонии изменится репертуар и стиль работы, оркестр начнет много ездить за рубеж и мало репетировать со своим главным дирижером.

декабрь

Первый фестиваль «Альтернатива»

10 В московском Музее им. Глинки проходит первый фестиваль «Альтернатива», организованный **Дмитрием Уховым**. Три дня в режиме нон-стоп адепты новой музыки пианист **Алексей Любимов**, ударник **Марк Пекарский**, композитор **Иван Соколов** и другие играют культовые произведения послевоенного западного авангарда, а также минимализма: сочинения **Джона Кейджа**, **Терри Райли**, **Карлхайнца Штокхаузена**. На последующее десятилетие «Альтернатива» останется самым мобильным отечественным музыкальным фестивалем и реальной альтернативой фестивальному и вообще концертному мэйнстриму, несмотря на стремительно меняющийся контекст – в отличие от многих фестивалей, родившихся в пику официальным мероприятиям Союза композиторов, но постепенно теряющих свою особость.

Леонард Бернстайн

Юрий Темирканов

Валерий Гергиев

декабрь

Первое исполнение Восьмой симфонии Малера

11 В Москве под управлением **Евгения Светланова** проходит первое в России исполнение Восьмой симфонии **Густава Малера** — шедевра-колосса, «симфонии тысячи участников». Написанную в 1906 г. и впервые прозвучавшую в 1910 г. симфонию не успели исполнить в России до Первой мировой войны. В 1920-е гг., когда советская концертная афиша еще следовала по пятам европейской, Восьмую симфонию заслонили более свежие новинки западной музыки. Возможно, помешали и трудности исполнения. Позже симфония могла быть отвергнута из-за текста I части — католического гимна «Veni, creator spiritus». Но, вероятно, не это было главным: на протяжении всех лет советской власти **Малер**, приписанный к числу «буржуазных декадентов», находился под негласным запретом и почти не исполнялся.

декабрь

Начало «эпохи Гергиева» в Кировском театре

12 35-летний **Валерий Гергиев** занимает место **Юрия Темирканова** и становится главным дирижером Кировского театра оперы и балета. К этому моменту он работает вторым дирижером Кировского театра, а в течение 1988 г. дает много концертов в филармонии. Это событие будет осознано только в ретроспекции: никто еще не подозревает, что 1988 г. — начало «эпохи Гергиева», с которой будет связан ошеломляющий взлет Кировского-Мариинского театра в 1990-х гг.

Комментарии к сообщениям
Ольга МАНУЛКИНА и Ольга СКОРБЯЩЕНСКАЯ (1 — 7, 9 — 12),
Борис ФИЛАНОВСКИЙ (8)

резюме

Продолжается «открытие Европы и Америки». На фестивалях и концертах отечественные слушатели впервые вживую слушают музыку, о которой они годами только читали (в лучшем случае доставали ее в записи). В 1988 г. становится возможным увидеть и авторов этой музыки: на Третий Международный музыкальный фестиваль приезжают столпы западного авангарда **Джон Кейдж** и **Луиджи Ноно**. В ближайшее десятилетие событие такого масштаба не повторится.

Отечественной аудитории приходится заново знакомиться не только с послевоенным авангардом, но с **Малером** и **Стравинским**, центральными фигурами XX в., и их партитурами, составляющими основу симфонического репертуара столетия.

Гастрольный процесс достигает первого перестроечного пика. В СССР подряд выступают два знаменитых дирижера со своими оркестрами: **Зубин Мета** во главе Нью-Йоркского филармонического и **Леонард Бернстайн** с международным молодежным оркестром Шлезвиг-Гольштейнского фестиваля. Приезжают пианист **Альфред Брендель** и виолончелист **Йо-Йо-Ма**. Впервые после отъезда в эмиграцию выступает скрипач **Гидон Кремер**. Эмигранты возвращаются с концертами. С другой стороны, начинается мощная волна отъездов, теперь уже не в эмиграцию: многие музыканты находят за рубежом заказы и работу по контрактам. Предполагаемая отныне свобода творчества, вкупе с возникающим в этот момент бумом советской музыки на Западе, вселяют в композиторов надежды, которые продержатся до середины 1990-х гг.

Внутри СССР наступает краткий, но интенсивный период подъема интереса общества к современной академической музыке. В 1990-е гг. ситуация изменится. Волна интереса на Западе и, следовательно, спрос на русские партитуры упадет меньше чем за десятилетие. За это же время в России пройдет эйфория от вкушения «запретного плода» западного авангарда, новизна ощущений притупится. Отечественного слушателя, не подготовленного всей предшествующей практикой к восприятию сложной новой музыки, вскоре утомит обилие фестивалей. Импульс, заданный в 1980-х гг., будет исчерпан, потребуются новые механизмы устройства музыкальной жизни.

Ольга МАНУЛКИНА

рок-музыка

Группа «Кино» выпускает альбом «Группа Крови»

1 Первые альбомы «Кино» – «45», «Начальник Камчатки», «Ночь» – под покровительством «Аквариума» были записаны на студии **Андрея Тропилло**. Начиная с альбома «Это не любовь» (1986) группа фактически перешла на самостоятельную студийную работу – все последующие альбомы записываются на студии **Алексея Вишни**, звукооператора «Кино». «Группа Крови» – второй опыт этой работы. Песни альбома войдут в *Иглу* **Рашида Нугманова** (1988) и станут безусловными хитами. Рок-самиздат прочит группе большое будущее и печатает непривычно объемные интервью с **Виктором Цоем**, первым героем нового поколения отечественного рока. Хрупкий мальчик с экзотической внешностью (русский кореец), с юности обреченный на трудную адаптацию в социальной среде, и над этой средой выучившийся властвовать, **Цой** создал образ рок-музыканта, уходящего в легенду сразу же, с первых шагов. На свою избранность **Цой** рано научился смотреть с романтической иронией. Незабываемо в этой связи его исполнение арии Мистера Икса. Лаконизм и афористичность текстов, с их кристальной ясностью и весксостью, конфуцианская «горизонталь» системы духовных ценностей (**Цой**, в отличие от большинства отечественных рок-поэтов, чужд размышлениям о религии, у него особая «вечность»), свидетельствуют о внутренней интуитивной близости «Кино» дальневосточному стилю мышления. «Между землей и небом – война», и **Цой**, отбивающий такт своих песен диковинным танцем собственного изобретения (может быть, он гонит коня?) – одинокий воин на призрачном поле боя. **Цой** одинаково хорошо владеет умением и интимного обращения к каждому зрителю («Нам с тобой из заплеванных колодцев не пить. План такой»), и даром коллективного контакта («Дальше действовать будем мы!»). Возражений нет. В отличие от знаменитого «Мы вместе!» **Константина Кинчева**, **Цой**, употребляя местоимение множественного числа, не агитирует и не призывает под знамена. Свое «мы» он произносит от лица неведомой группы избранных, некоего сообщества, активизирующегося Ночью, – вызывая у аудитории непреодолимое желание к этой группе присоединиться. Легендарное «Мы ждем перемен!» (песня, которая станет чуть ли не гимном перестройки) – на самом деле, «всего лишь» индивидуальный бунт, глухой и непреклонный. Поведенческий стиль **Цоя** станет образцом для подражания. Его черный прикид, вечная сигарета, невозмутимый взгляд сквозь (так могут смотреть слепцы или ясновидящие), непричастность ни к чему – атрибуты не социального борца, но последнего героя войны «между землей и небом».

январь, 19

В Ленинградском Доме Кино – премьера фильма «Рок» Алексея Учителя

2 Фильм **Алексея Учителя** представляет звезд рок-н-ролла как «нормальных людей». И это, по сути, двойная доза «успокоительного»: для общества, которое может удостовериться в том, что рокеры – не «демоны», и для рок-фанов, котором теперь должно быть ясно, что их кумиры – не «боги». **Олег Гаркуша** – обыкновенный советский киномеханик и любящий отец; вот волнующий момент в его жизни: он встречает жену с малышом из роддома. **Борис Гребенщиков** – тоже отличный семьянин, он идет с маленьким сыном на плечах: «Глеб, хочешь писать?». **Виктор Цой** – простой кочегар, «начальник Камчатки», а если и кумир, то – смущенный поклонницами юноша в гримерке. **Юрий Шевчук** тем временем домывает пол где-то в пирожковой, помогая жене. Однако как ни крути, обычных людей, которые почему-то собирают стадионы и владеют умами целого поколения, из персонажей фильма не получается. Контраст между показанной жизнью и реальным творчеством оставляет слишком большое пространство для тайны. В процессе работы от съемок в фильме отказался **Александр Башлачев**. Все кадры с его участием вырезаны. Однако ничего более репрезентативного об отечественных рокерах до конца века так и не будет снято.

Группа «Кино»

Рок Алексея Учителя

февраль, 17

В Ленинграде, выбросившись из окна девятого этажа, покончил с собой Александр Башлачев

3 «Поэты в миру после строк ставят знак кровоточия...» Самоубийство **Александра Башлачева** (род. в 1962 г.) на фоне кипучей рок-н-ролльной жизни становится шоком для всех. Явление его было поворотным в истории русской рок-поэзии: энергия рок-н-ролла встретилась с забытыми пластами древнерусской культуры, сошлась с самим духом русского христианства, его забытыми пророками, псалмопевцами и юродивыми. Его поэзия повлияла на многих русских рок-звезд — от **Юрия Шевчука**, «Калинова Моста» и **Константина Кинчева** до **Бориса Гребенщикова** («Русский Альбом»). «Спим да пьем сутками и литрами, не поем, петь уже отвыкли мы». За Петербургом лежали беспробудные пространства, куда не залетал ангел рок-н-ролла. Образы **Башлачева** были кровавыми — это раны самой России. В конце своей короткой жизни он стал яростным протопопом Аввакумом, гнавшим скоморохов дубиной. Сила его черного иноческого мироотрицания победила его отчаянное жизнелюбие. Его поэтический дар так и останется невостребованным широкой публикой, несмотря на все выпуски и сборники — его страшная буйная лирика, похожая на искореженное временем псалмопение, требует мужества и усилия. Глубже, чем кто бы то ни было из своих современников, **Башлачев** заглянул в зияние времен — и не захотел жить в эпоху Мировой Торговли.

март

Журнал «Нева» (№ 3) публикует документальную повесть «Кайф» Владимира Рекшана, лидера знаменитой в 1970-х гг. группы «Санкт-Петербург»

4 **Владимира Рекшана** в первый и последний раз читают с жадностью — желая найти не столько подробности биографий рокеров, сколько эзотерическое знание о рок-н-ролле (раз уж «один из них» заговорил). Разочарование неизбежно, хотя аудитория, благодарная и за малое, найдет возможным довольствоваться предоставленной информацией долго и разнообразно (появится даже театральный спектакль по мотивам повести). Одновременно в ленинградском журнале «Аврора» другой летописец русского рока, писатель **Александр Житинский**, начинает вести постоянную рубрику «Музыкальный эпистолярий»[1], «роман в письмах» о рок-н-ролле, материал которого впоследствии послужит основой книги «Путешествие рок-дилетанта»[2]. В переписке участвуют некоторые рок-журналисты (с толком использующие официальную журнальную площадь), а также персонажи тусовки — «лучшие друзья» рок-кумиров, например, **Анатолий Гуницкий**, называющий себя Старым Рокером. Не будучи в состоянии адекватно оценить произошедший «культурный взрыв», **Житинский** честно выполняет культуртрегерские функции и подходит к рок-н-роллу с позиций 1960-х гг. — как к модному, полезному увлечению талантливой современной молодежи.

апрель

Фирма «Мелодия» выпускает пластинки рок-музыки стотысячными тиражами

5 Одна за другой в магазинах появляются пластинки ленинградских рок-групп: «Аквариума», «Зоопарка», «Телевизора», «Алисы» и др. Многие из них в разное время были записаны на студии **Андрея Тропилло**. Студия действовала в Ленинградском Доме юного техника с 1979 г. К этому времени **Тропилло**, занимавшийся преимущественно нелегальной организацией концертов рок-групп («Аквариум», «Машина Времени», «Мифы»), уже имел опыт подпольной звукозаписи. В частности, среди магнитоальбомов, над которыми он трудился как звукорежиссер, — дебютный «День рождения» группы «Машина Времени». Студия **Тропилло**, оборудованная списанной «Мелодией» аппаратурой («Мелодия» шефствовала над Домом юного техника), стала пристанищем для большинства звезд отечественного рока. Здесь были записаны подпольные альбомы «Аквариума», «Зоопарка», «Странных Игр», дебютные альбомы «Кино», «Мифов», «Алисы», «Телевизора». В 1987 г. **Тропилло** добился согласия фирмы «Мелодия» в учебных целях напечатать для Ленинградского Рок-клуба по тысяче копий записанных им альбомов ведущих рок-групп. Быстро осознав свою коммерческую выгоду, «Мелодия» приступает к массовому тиражированию записей — естественно, игнорируя и коммерческие права **Тропилло**, и авторские — музыкантов. В 1989 г. **Тропилло** возглавит Ленинградскую студию грамзаписи ВПТО «Фирма Мелодия».

Александр Башлачев

Программка концерта «Время колокольчиков», посвященного памяти Александра Башлачева в Москве

«Мелодия» выпускает альбом «Белая полоса», последний студийный альбом группы «Зоопарк»

6 В отдельно взятом городе Питере «Зоопарк» стал легендой рок-н-ролла еще в начале 1980-х гг. С первого же совместного с **Борисом Гребенщиковым** альбома «Все братья – сестры» (1978) **Михаил** «**Майк**» **Науменко** показал себя рыцарем жанра, отстаивающим чистоту рок-н-ролла, как завещали первопроходцы золотой эпохи 1950-х гг. **Чак Берри** и **Литтл Ричард**. В начале 1980-х гг. **Науменко** набрал крепкую группу, с которой записал свои классические альбомы «IV», «Сладкая N и другие», «Вчера и позавчера... в уездном городе N». «Белая полоса» была записана на студии **Андрея Тропилло** в 1984 г. Как окажется впоследствии, это последний студийный альбом группы. В Москве **Науменко** ругали за непристойность, «сексизм» и антифеминизм. С перестройкой «Зоопарк» получает возможность беспрепятственно ездить с гастролями по стране, но коммерческой жилкой **Науменко** явно не обладает; в передовую обойму русского рока группа так и не попадет. «Фирменным» знаком «Зоопарка» навсегда останется подлинно дилетантское звучание. Однако почти на всех фестивалях **Науменко** будет получать призы «зрительских симпатий» – ибо никто так, как он, не схватит тот божественный легкий дух раннего рок-н-ролла, не обремененного заботами о признании публики. В 1991 г. **Науменко** скончается в возрасте 36 лет в своей квартире.

«Звуки Му» выступают на фестивале альтернативной культуры «Hungaro Carrot» в Будапеште. Группу впервые выпускают за рубеж

7 Группа со странным названием, восходившим, по легенде, не то к фразе «звуки московских улиц», не то к фильму *Звуки музыки*, была создана в первой половине 1980-х гг. **Петром Мамоновым** и его школьным приятелем **Александром Липницким**. Позже к ним присоединились **Сергей** «**Африка**» **Бугаев** (перкуссия) и пианист, аранжировщик **Павел Хотин** (Пабло Менгес). В 1984 г. группа дала серию квартирников (впоследствии вошедших в альбом «П. Мамонов 84-87»), неизменно сопровождавшихся шумным успехом, и в 1985 г. была принята в московскую Рок-лабораторию. **Мамонов** на сцене успевал иногда за несколько секунд пройти через каскад душераздирающих ужимок и гримас ужаса, отвращения, восторга, чтобы закончить все образом благодушного отца семейства, переваривающего ужин. Он создавал театр одного актера на фоне неподвижных музыкантов, играл драму «электрического счетчика, мотающего за кругом круг». Группа долго не приступает к работе в студии – дебютный магнитоальбом «Простые вещи» записывают только в 1988 г. В этом же году «Звуки Му» впервые выезжают за пределы СССР: сначала на фестиваль альтернативной культуры «Hungaro Carrot» в Будапеште, затем на фестиваль «Marchewka» в Варшаве, а позднее дают серию концертов в Италии. В этот период на группу обращает внимание британский музыкант и продюсер **Брайан Ино** (в разное время работавший с **Дэвидом Боуи**, «Talking Heads» и «U-2»). Он заключает со «Звуками Му» контракт на запись альбома и гастроли по Великобритании и США. После выхода альбома «Zvuki Mu» и заграничных туров в 1989 г. «Звуки Му» распадутся. В 1991 г., работая в Театре им. Станиславского над спектаклем «Лысый брюнет», **Мамонов** вновь соберет группу. Гастролируя с театром, она даст серию концертов. «Звуки Му» выпустят альбомы «Грубый закат» (1994) и «Жизнь амфибий, как она есть» (1996). В конце 1990-х гг. **Мамонов** переберется в свой деревенский дом недалеко от Вереи, где будет писать прозу, в одиночку записывать альбомы и изредка давать интервью.

апрель

Московские власти запрещают проведение концертов группы «Scorpions», гастроли переносят в Ленинград

8 Приезд легендарной группы «Scorpions», неувядающих «священных монстров» западного рок-н-ролла, становится едва ли не главным событием этого года. Две недели рок-звезды выступают при переполненных залах. Кроме того, музыканты посещают Ленинградский Рок-клуб и дают короткий концерт на местной аппаратуре. Именно «Scorpions» принадлежит слава создателей настоящего гимна эпохи «perestroyka» – «Ветер перемен». Позднее музыкантов примет в Кремле **Михаил Горбачев**. Это будет и знаком благодарности за интерес международных рок-звезд к демократическим преобразованиям в СССР, и доказательством окончательного официального признания рок-музыки.

Группа «Зоопарк»

Группа «Звуки Му»

июнь, 1

В Ленинграде проходит VII рок-фестиваль

9 Фестивалю предшествует скрытое, но отчаянное сопротивление местных чиновников и партаппаратчиков. Лишь после того, как участники и гости фестиваля устраивают демонстрацию, пройдя маршем до Смольного, запланированное мероприятие Рок-клуба разрешают – с опозданием на сутки. В течение недели фестиваль проходит на арене Зимнего Стадиона. Это самая крупная акция в истории Ленинградского Рок-клуба: сотни участников, тысячи охранников, десятки тысяч гостей со всей страны. Помимо ленинградцев участвуют: «Чайф», «Нюанс», «Группа Продленного Дня», «Калинов Мост» и др. «Русское Видео» снимает значительную часть концертов, а впоследствии смонтирует серию видеофильмов, которые неоднократно покажут по ТВ.

июнь

В Тюмени проходит I Всесоюзный панк-фестиваль

10 На фестиваль приезжают группы «Гражданская Оборона», «БОМЖ», «Путти», «Культурная Революция». Дебютирует **Янка Дягилева**, жена **Егора Летова**. Этой новосибирской девушке суждено будет стать одним из самых трагических поэтов русского панка. В 1988 – 1990 гг. **Янка** создаст свои шедевры: «Ангедония», «Домой», «Стыд и Срам», аранжированные **Летовым** в боевом панковском духе и записанные на домашней студии **Сергея Фирсова**. Песни **Янки** можно сравнить с плачем Ярославны по разоренной стране, если бы это не был плач по утрате каких бы то ни было ориентиров и смыслов. Песенный гений **Янки** явит факт культурной катастрофы, финал творческого бытия русского рока. В мае 1991 г. она покончит с собой. Для младорокеров и юных поклонников рока (далеких от эстетизма БГ) панк-эстетика становится наиболее естественным способом самовыражения и самоидентификации. Панк-рок быстро распространяется в провинции, где особенно заметно социальное неравенство.

июль

Международные рок-акции входят в моду

11 В Измайлово проходит советско-американский рок-фестиваль «Your Move». Приезжают «Santana», **Джеймс Тейлор** и «The Doobie Brothers». В Таллине – международный фестиваль «Rock Summer». Участвуют музыканты из семи стран, в том числе «Public Image Ltd», «Big Country» и **Стив Хакетт** («Genesis»). 10 000 милиционеров и дружинников следят за порядком. Количество всевозможных помпезных акций и их именитых участников растет день ото дня. Вскоре подобные мероприятия станут похожи на «праздник общей беды» во времена заката империи.

октябрь

Ленинградский Рок-клуб становится Молодежным Музыкальным Центром

12 Президент Ленинградского Рок-клуба **Николай Михайлов** объявляет о создании Молодежного Музыкального Центра «Ленинградский Рок-клуб». Это фактически означает конец Рок-клуба как демократического объединения музыкантов. Руководителя отныне не выбирают – он становится директором организации. Впрочем, существование Рок-клуба в это время уже не актуально – звезды научились зарабатывать с помощью всевозможных кооперативов и МКЦ, а помочь молодым клуб не в силах. Постепенно станет ясно, что самодеятельные рок-структуры не способны конкурировать с государственными концертными организациями и частными продюсерами.

октябрь

Последний фестиваль Свердловского Рок-клуба

13 Демонстрация всех сил местного движения на III фестивале Свердловского Рок-клуба лишь подтверждает, что региональный бум идет на убыль: звезды хороши, но молодежь неотличимо одинакова как в столицах, так и в провинции. Фестиваль станет последним – через полтора года **Николай Грахов** сделает официальное заявление о закрытии Свердловского Рок-клуба.

ноябрь

Вячеслав Бутусов распускает

14 Человека, потребовавшего называть себя Казановой, зовут **Вячеслав Бутусов**. Песня об ангеле, который падает «прямо вниз», будет написана позже, но неоготический образ падшего ангела, за которым по «бриллиантовым дорогам» следует «Князь Тишины», уже создан. Молодой человек с подведенными черным глазами (излюбленный грим

Вячеслав Бутусов

Егор Летов

свердловский состав «Наутилуса Помпилиуса» и переезжает в Ленинград

юных рокеров), прикованный к микрофонной стойке, одинокий «солдат любви», планомерно сводит с ума молодежную аудиторию горячей любовной («Я хочу быть с тобой!») и не менее впечатляющей гражданской лирикой («Скованные одной цепью», «Шар цвета хаки»). Эротизм и богооставленность (классическое сочетание романтизма) — эстетическая основа поэтических образов «Нау». Ностальгические ноты знаменитой песни «Гуд бай, Америка, о!» станут реквиемом не только по романтическим идеалам и юношеским иллюзиям, но и по «золотому веку» отечественного рок-н-ролла.

ноябрь

В Киеве на первом фестивале «Мисс Рок-88» Настя Полева получает приз за лучший вокал

15 Фестиваль проходит под девизом «В роке только девушки!». Участвуют: «Настя», «Примадонна», «Ева» и др. Как довольно искусственное начинание местных рок-активистов, мероприятие не вызывает особого энтузиазма. Но победа **Насти Полевой** вполне закономерна. В это время ее уже называют «первой леди уральского рока» и сравнивают с **Кейт Буш** и **Лори Андерсон**. Она дебютировала в начале 1980-х гг. в составе свердловской группы «Трек». В 1987 г. вокруг **Насти** собралась группа, названная ее именем — ею был записан дебютный альбом «Тацу». На рубеже 1980-х — 1990-х гг. группа посетит с гастролями более ста городов СССР, Германии и Голландии. В 1993 г., записав альбом «Невеста», свердловский состав «Насти» закончит свое существование.

ноябрь, 23

Концерт памяти Александра Башлачева в «Лужниках»

16 В Москве, на малой арене «Лужников», проходит грандиозный концерт памяти **Александра Башлачева**. Собираются все звезды тогдашнего рок-пантеона: «Кино», «DDT», «Алиса», «Чайф», «Калинов Мост», «Машина Времени», «АукцЫон». На следующий день в ленинградском СКК «Аквариум» и иностранные музыканты, принимавшие участие в записи американского альбома БГ «Radio Silence», посвящают памяти **Башлачева** совместный концерт.

«Мелодия» выпускает альбом «Введение в Поп-механику»

17 Синтетический и постоянно меняющий свой состав и облик оркестр под управлением **Сергея Курехина** к моменту выхода альбома уже становится для большинства неким мифом. «Поп-механику» мало кто слышал и видел, однако многие в курсе — только в шоу, срежиссированных **Курехиным**, можно увидеть одновременно симфонические оркестры и рок-группы, джазовые ансамбли и фольклорные коллективы, звезд эстрады и оперных певцов, мимов и укротителей диких животных (и самих хищников, а также змей, кур, лошадей, коз, собак, свиней), подвешенные к потолку рояли и марширующие духовые оркестры. Любой осветитель, вышедший на сцену поправить софит, становился полноправным участником сценического действа, число каковых порой достигало трехсот человек. «Популярная механика» была создана **Курехиным** в 1982 г. Выпускник дирижерско-хорового отделения музыкального училища при Ленинградской консерватории, **Курехин** играл в рок-группах с начала 1970-х гг. («Пост», «Большой железный колокол», «Гольфстрим»). С 1981 г. стал аранжировщиком «Аквариума». При его участии (не только как аранжировщика, но и музыканта) на студии **Андрея Тропилло** были записаны альбомы «Треугольник», «Табу», «Радио Африка», «Дети Декабря». Именно рок-музыканты («Аквариум», «Кино», «Игры», «АукцЫон», «Джунгли») составили первоначальный костяк «Поп-механики» (впоследствии **Курехин** собрал постоянный состав. Первый концерт оркестра состоялся в Москве в 1985 г. В том же году группа выступила на III фестивале Ленинградского Рок-клуба. В шоу чередовались спонтанная импровизация, артистические «акции», виртуозные джазовые соло. В 1986 г. был записан альбом «Введение в Поп-механику», ставший классическим в дискографии оркестра. Участие в записи приняли братья **Сологубы**, группа «Кино», **Александр Титов**, **Сергей Летов**, **Сева Гаккель**, **Александр Кондрашкин**, **Антон Адасинский**, **Леонид Лейкин**. Альбом имитирует «живую запись» — гитарно-компьютерные вариации прерываются аплодисментами и репликами зрителей, соло свистящего саксофона сменяет речь на неизвестном

Оркестр «Популярная механика»

языке, курехинские импровизации на фортепиано сопровождает чье-то выкрикивание пушкинского «Зима. Крестьянин, торжествуя...». Однако запись не может адекватно передать атмосферу действа «Поп-механики». Концерты «Поп-механики» — подлинный триумф постсоветского авангарда. **Курехина** воспринимают как гуру, как величайшего организатора питерской андеграунд-культуры, человека, взявшего власть в свои руки и сумевшего правильно ею распорядиться. Во второй половине 1980-х гг. группа под руководством **Курехина** будет много гастролировать по странам и континентам, но для советских зрителей (за исключением ленинградских) останется легендой. Даже Москва для «Поп-механики» будет наглухо закрыта.

Альбомы года 18 «Группа Крови» («Кино»), «Простые Вещи» («Звуки Му»), «Как я стал предателем» («АукцЫон»), «Второй Фронт» («Агата Кристи»), «Кома» («Крематорий»), «Капитуляция» («Коллежский Асессор»), «Год 19ВВ» («Voплi Vідоплясова»), «С ключами на носу» («Восточный Синдром»), «Тадап» («Опасные Соседи»), «Иероглиф» («Пикник»), «Представление» (**Юрий Морозов**), «Время колокольчиков» (**Александр Башлачев**).

Комментарии к сообщениям
Надежда САШИНА, Василий СОЛОВЬЕВ,
Лилия ШИТЕНБУРГ

резюме

«Время колокольчиков» истекает. Незаметно для себя рок начинает превращаться в столь нелюбимую им поп-музыку, выполнив свою историческую миссию «могильщика» наиболее ортодоксальных и устаревших форм советской эстрады. Становится очевидным, что в основе массового спроса на рок-н-ролл на самом деле лежало поверхностное восприятие текстов, потребность в ритмичной танцевальной музыке и местах для «тусовок», где индивидуальное наконец-то растворилось бы в общей неразличимости коллективного.
Энергия протеста (в том числе и эстетического) в рок-музыке затухает. Потребность же толпы в коллективных вибрациях остается неизменной. Фестивали проводятся уже почти еженедельно — все города стараются не отстать от времени, к их проведению подключаются кооперативы, комсомол, власти. Именно в этом году отмечен максимальный всплеск активности региональных рок-сцен. «Рок-туристы» сбиваются с ног, тщетно пытаясь успеть на все фестивали сразу. Рокеры, уставшие от требовательности узкого круга ценителей, принимают массовый успех со столь свойственной им смесью доверчивости и алчности. Иллюзия «народной любви» к рок-музыке продлится недолго, и вскоре рокеры вынуждены будут играть по коммерческим правилам, которые становятся все более жесткими. Музыканты не вполне осознают, что новая — массовая — аудитория легко меняет свои привязанности, а быстро формирующийся поп-рынок мало-помалу отвоевывает слушателей у рок-н-ролла с помощью более комфортных и лучше организованных «миражей» и «ласковых маев».
В то время как «высшая лига» отечественного рока коммерциализируется, из тени на свет все увереннее выходит новое поколение музыкантов, с другой системой ценностей, более прагматичное, но и более профессиональное с точки зрения исполнительского мастерства, четко ориентированное на современный художественный контекст, успевшее в конце 1980-х гг. побывать на Западе и уже имеющее приблизительное представление о правилах игры в шоу-бизнесе. Именно этому поколению доведется жить и выжить в России 1990-х гг.
Рок-музыкантам придется пережить свою славу и дорого заплатить за свое безраздельное господство над сознанием целого поколения, за то, что «рок-н-ролл мертв, а мы еще нет». Долгожданная свобода не только предложит, но и прямо заставит каждого выбирать собственный индивидуальный путь. Но как только иллюзия духовного единства даст трещину, героям рок-н-ролла не простят ничего — ни «слишком человеческих» слабостей, ни высоких гонораров, ни преждевременных морщин, ни ранних смертей. Верные зрители не простят вчерашним кумирам всего того, что с такой легкостью простят самим себе, с инфантильной жестокостью продолжая требовать от «богов», чтобы они оставались вечно молодыми. **Александру Башлачеву** и **Виктору Цою** это удастся — ценой жизни.

Надежда САШИНА, Лилия ШИТЕНБУРГ

поп-музыка

январь

Передел традиционного рынка — начало войны за советское наследство

1 Разрушается монополия Госконцерта на организацию заграничных гастролей. С начала 1988 г. все более распространяются «коммерческие гастроли», которые устраивают множество конкурирующих между собой фирм и концертных кооперативов. Артисты теперь получают реальную долю дохода от своих выступлений; гонорары популярных групп этого периода – от 5 до 10 тысяч за концерт. Отсутствие каких бы то ни было юридических норм в шоу-бизнесе приводит к многочисленным скандалам.

апрель

Раймонд Паулс — первый беспартийный министр

2 **Раймонд Паулс** назначен министром культуры Латвийской ССР: прогрессивные кабинеты уступают управление культурой специалистам. Живое воплощение того, что именуется «вкусом», представитель волнующего типа «импозантный мужчина», всесоюзный маэстро открывает сезон хождения народных артистов в арт-администрацию. Со временем Минкульт СССР возглавит **Николай Губенко**, России – **Юрий Соломин**, Азербайджана – **Полад бюль-бюль Оглы**, Украины – **Богдан Ступка**.

июль

Александр Малинин получает Гран-при фестиваля в Юрмале

3 **Александр Малинин**, личность в синих шароварах, с серьгой, понитейлом и песней «Осторожно, двери закрываются», производит азазелловский фурор: набеленное лицо с натянутой улыбкой кому-то напомнит **Дэвида Боуи**, кому-то – бледного Казанову-**Сазерленда**, кому-то – эстетствующих ганзейских вурдалаков, которым пришла охота петь и веселиться. После триумфа на «Юрмале» бывший солист группы **Стаса Намина** получит приглашение к сотрудничеству от **Раймонда Паулса**, позже – от **Аллы Пугачевой**. Стиль «мумия рафинэ» естественным порядком приведет его к модернизации томного русского романса, фраку и ментику. Мужская мода на понитейлы в богемно-нуворишских кругах тоже начнется именно с **Малинина**.

октябрь

Софии Ротару присвоено звание «Народная артистка СССР»

4 Звезда советской эстрады 1970-х гг. пытается осовременить имидж, не меняя исполнительской манеры (не впервые: в *Душе* (1982) она уже пела в сопровождении «Машины Времени» «За тех, кто в море» и «Когда ты шел на красный цвет» в безумном платье «фольга» a la **Валерий Леонтьев**). Как и тогда, эксперимент имеет кратковременный успех у взрослой аудитории. Прочим ясно: попытки догнать уходящее лето в России удаются только **Алле Пугачевой**.

декабрь

Первые «Рождественские встречи» Театра песни Аллы Пугачевой

5 Театр песни **Аллы Пугачевой** был создан при всесоюзном творческо-производственном объединении «Союзтеатр» СТД СССР. Среди участников – **Александр Малинин**, **Владимир Пресняков**-младший, «А-студио». Закончив Гнесинское училище, в театр приходит **Филипп Киркоров**. Сообщество проводит первые «Рождественские встречи», в будущем главный смотр отечественной поп-музыки. Новорожденный институт продюсерства, подразумевающий работу сразу с несколькими группами, ведет к укрупнению структур (продюсерский центр **Игоря Крутого**, ЛИС'С и т. д.) – **Пугачева** как всегда впереди.

Александр Серов дебютирует на ЦТ

6 В эфире ЦТ демонстрируется видеоклип на песню «Мадонна» в исполнении **Александра Серова**. Обладатель Гран-при на международном конкурсе «Интерталант» в Праге (1987) и Гран-при на международном конкурсе в Будапеште(1988), **Серов** получает широкое признание благодаря редкому на эстраде тех лет брутальному имиджу.

Сезон «Ласкового мая»

7 Группа «Ласковый май» пользуется бешеным успехом у школьниц и пэтэушниц. Ювенильный кич белых роз, розовых вечеров и глупых снежинок в исполнении миловидных детдомовцев грамотно эксплуатирует эстетику девчачьих песенников конца 1970-х гг.

Женя Белоусов

Александр Малинин

Юра Шатунов

(вырезанные из открыток бутоны, «остановите музыку», «мальчишкам в руки не давать»). Неповоротливость эмбрионального российского шоу-бизнеса делает «ласковомайцев» монополистами снов аполитичного тинейджерства. Малолетки впервые обращаются к малолеткам без помощи **Юрия Энтина** и **Владимира Шаинского** – и гонорар «Ласкового мая» за один концерт достигает 25 тысяч рублей. По утверждению прессы, под одним названием и с общей фонограммой по стране гастролируют сразу несколько сиротских групп-двойников. Бесстыдный чес быстро окрестят «масковым лаем».

В эфире «Утренней почты» дебютирует Женя Белоусов

8 **Женя Белоусов** появляется в «Утренней почте» с песней **Виктора Дорохина** и **Любови Воропаевой** «Алушта». Дальнейшее их сотворчество – «Девочка моя синеглазая», «Ночное такси», «Такое короткое лето» – сделают дебютанта первой суперзвездой жанра «подъездная песня» (подростковый тенор, аргентинские чувства и частый повтор слов «девачка», «любофь», «навсигда»). Евгением певец станет лишь незадолго до смерти, в шоу «Акулы пера».

Михаил Звездинский легализуется в СССР

9 **Михаил Звездинский** резмигрирует в Москву и начинает легальную сольную карьеру. Его дебют – начало проникновения блатного шансона в официальную культуру, кружным путем через рестораны Брайтон-бич. Ресторан для русского человека всегда был местом чумового кутежа, где сидеть без музыки считалось зазорным. Массовые возвраты из лагерей и тюрем после ежегодных амнистий заполняли общепитовские заведения высшей наценочной категории сомнительными личностями с шалыми деньгами и предчувствием скорой ходки – обязательных цыган вытеснил приблатненный одесский джаз с песней «Кирпичики», за ним потянулись хриплые исполнители городского шансона. Общество, на треть прошедшее уголовные и политические лагеря, благосклонно приемлет уголовную романтику Таганки, Лиговки и Марьиной Рощи, но легализовать ее все же предпочтет в обход – через ностальгию по поручикам и графьям. Эмигрантов пока слушают охотнее коренной шпаны.

Хиты года

10 «Белые розы» («Ласковый май»); «Люси» (**Родион и Олег Газмановы**); «Мадонна» (**Александр Серов**); «Предъявите билет» (**Игорь Корнелюк**); «Кони в яблоках» (**Виктор Салтыков**); «Осторожно, двери закрываются» (**Александр Малинин**); «Чудесная страна» («Браво»); «Когда меня ты позовешь» (**Алла Пугачева**); «Дикие лебеди», «Время мое» (**София Ротару**); «Серая лошадка» (**Марина Капуро**); «В городе моем...» (**Жанна Агузарова**); «Маргарита» (**Валерий Леонтьев**); «Синий туман», «Бабушки-старушки» (**Вячеслав Добрынин**); «Игрушка» (**Ирина Аллегрова**); «Девочка моя синеглазая» (**Евгений Белоусов**); «Не плачь, Алиса» (**Андрей Державин**); «Подорожник-трава» (**Алиса Мон**); «До завтра» (**Дмитрий Маликов**).

Комментарии к сообщениям
Денис ГОРЕЛОВ

резюме

Начало великого праздника непослушания – эры Аварий, Взломщиков, Шутов, Арлекинов, Бананов, Куколок. Увешанные железом, раскрашенные беспризорные хунвэйбины отгораживают от взрослого мира свой наивно-жестокий, принципиально ночной бугенвиль, где есть деньги, драки, девочки, крутой музон и где за каждым панцирем цинизма распускаются белые розы озябшей души. Об этом поют, пищат, жарко шепчут в микрофон все новорожденные baby stars, ни одному из которых нет двадцати.
Начинается парад монстров и монстриков: людей с разнообразными дефектами внешности, дикции и голоса, со странностями и легкими патологиями, одетых в стиле «пропади все пропадом» – в полном соответствии с эклектикой всего взорвавшегося советского уклада.
На горе мелким жуликам из Госконцерта Закон о кооперации развязывает руки настоящим карабасам-барабасам. Прибыльные гастроли становятся опасными: за плодоносящую эстраду берется молодой, но натренированный в боях с неформалами рэкет; бандитский налог негласно приветствуется оскорбленным супердоходами государством.
Долю за лояльность требуют музобозреватели. Строптивость наиболее раскрученных команд приводит к затяжной медиа-войне с подростковыми пикетами у редакций и членовредительством самых жадных журналистов. Мир наступит в 1990 г. к обоюдной выгоде.
Как и во всех областях массового развлечения – резкий рост депрофессионализации, халтуры и фонограммы: гнесинское образование и благосклонность худсоветов п/у **Юрия Саульского** больше не самоцель. Нежный возраст очертя голову осваивает опасную взрослую жизнь; скорая смерть **Жени Белоусова**, «твистера» **Вадима Дорохова**, «ласковомайцев» **Михаила Сухомлинова** и **Игоря Игошина** станет символичной: многие из поколения останутся в этом возрасте навсегда.

Денис ГОРЕЛОВ

русское зарубежье

Тысячелетие христианства на Руси широко отмечается в русском зарубежье

1 Издательства и периодические журналы печатают и переиздают книги, посвященные истории и современному состоянию Православия как на родине, так и за ее пределами. Одним из значительных событий является переиздание книги прот. **Георгия Флоровского** «Пути русского богословия» («YMCA-Press», Париж), впервые опубликованной в 1937 г. Шестисотстраничный труд **Флоровского**, наряду с «Историей русской философии» о. **Василия Зеньковского**, является наиболее глубоким, великолепно написанным исследованием русской духовной культуры, включающим не только богословие, философию, общественную мысль, но и литературу и поэзию. В издательстве «OPI» (Лондон) выходит православный катехизис «Жив Бог», составленный группой эмигрантов под редакцией прот. **Кирилла Фотиева**. Среди необозримой катехизаторской литературы, как дореволюционной, так и изданной в 1990-е гг., он, несомненно, является лучшим введением в историю, догматику, литургику и таинства Православной Церкви. Ведущие журналы зарубежья («Континент», «Вестник РХД», «Грани», а также «Символ» – журнал католиков восточного обряда, выходящий в Париже) посвящают материалы юбилею христианства на Руси. Здесь отмечаются тенденции к сближению государства и Церкви – наряду с положительной оценкой этих процессов звучат и определенные сомнения. Они связаны не только с трагической историей русской Церкви в XX столетии, но и с опасениями, что в будущем отношения Церкви и богоборческого государства окажутся не менее драматичными.

февраль

В Дании проходит конференция, в которой принимают участие как советские деятели культуры, так и представители русского зарубежья

2 В культурном центре «Луизиана» (Копенгаген) проходит официальная встреча советских и эмигрантских литераторов в рамках конференции «Роль творческой интеллигенции в процессе реформ и перспективы на будущее». Организаторами конференции выступили Датский союз славистов, Южно-Ютландский университет и дирекция «Луизианы». Датчане, в соответствии со своими вкусами и симпатиями, пригласили следующих эмигрантских писателей: **Василия Аксенова** (Вашингтон), **Андрея Синявского** (Париж), **Ефима Эткинда** (Париж), **Бориса Вайля** (Копенгаген), **Кронида Любарского** (Мюнхен). В общей дискуссии также участвуют **Лев Копелев** (Кельн), **Анатолий Гладилин** (Париж), **Мария Розанова** (Париж), **Раиса Орлова** (Кельн) и др. С советской стороны приглашены **Григорий Бакланов**, **Владимир Дудинцев**, **Фазиль Искандер**, **Галина Белая**, **Наталья Иванова**, **Олег Попцов**, **Михаил Шатров**, **Алексей Герман**, **Юрий Афанасьев**, **Сергей Есин** и др. Как нетрудно заметить, от СССР участвуют в основном представители либеральной интеллигенции, а со стороны эмиграции отсутствуют наиболее радикальные и непримиримые оппозиционеры. Это и предопределяет относительный успех конференции – по крайней мере, она проходит без скандалов. Большая часть докладов будет признана интересными, но в эмигрантской прессе конференция получит весьма разноречивые отклики.

февраль

В издательстве «Chalidze Publications» (США) выходит сборник «Меньшевики» (составитель Юрий Фельштинский)

3 Сборник составлен из мемуарно-исторических очерков известных деятелей меньшевистской партии **Бориса Сапира**, **Юрия Денике**, **Бориса Николаевского**, **Льва Ланде**, **Давида Далина**, **Евгения Ананьина**, **Рафаила Абрамовича**. История русских политических партий полностью сфальсифицирована советскими историками. А потому для зарубежных исследователей и для историков русского зарубежья политическая оппозиция в России предреволюционных и первых послереволюционных лет всегда была предметом особо пристального изучения. Характерно, что все публикуемые в сборнике материалы заказаны мемуаристам группой либеральных американских историков, создавших в 1959 г. межуниверситетский проект по истории меньшевизма. Материалы

Сборник «Меньшевики»

Георгий Флоровский. «Пути русского богословия»

«Жив Бог». Православный катехизис

первоначально были напечатаны по-английски в 1960-е – 1970-е гг. В сборнике представлена широкая панорама идеологии, философии и политической практики меньшевистской партии. В противоположность разрушительной и провокационной деятельности большевиков, руководствовавшихся принципом «чем хуже, тем лучше», меньшевики были ориентированы на традиции и ценности европейской социал-демократии. Они стремились к преодолению «отщепенства» подпольных интеллигентских групп (в том смысле, в котором об этом говорилось в «Вехах») и включению их в легальную созидательную работу по европеизации революционной общественности и рабочего движения; к созданию условий для возникновения правового государства, парламентаризма, политического плюрализма и реальных политических свобод. Не принявшие октябрьский переворот, они вынуждены были эмигрировать; оставшиеся же в советской России в большинстве своем были репрессированы. В СССР до истории меньшевизма дело дойдет не скоро – политические оппоненты большевиков (в том числе и эсеры, кадеты и октябристы) не станут героями перестроечной исторической публицистики, зацикленной на десталинизации. Гораздо позже этой темой займется академическая историография.

март, 25

В парижской газете «Le Figaro» опубликован «Кельнский призыв советских диссидентов»

4 Авторы «призыва» – учредители и члены кельнского клуба, финансируемого фондом **Конрада Аденауэра**. Это наиболее радикальные представители третьей волны русской эмиграции – **Владимир Буковский**, **Георгий Владимов**, **Александр Гинзбург**, **Наталья Горбаневская**, **Александр Зиновьев**, **Эдуард Кузнецов**, **Владимир Максимов** и др. (единственным представителем второй волны, подписавшим обращение, был **Абдурахман Авторханов**). В тексте декларируется отношение радикалов к реформам, происходящим в Советском Союзе. Перестройка, по их мнению, вызвана глубоким кризисом всей коммунистической системы, и горбачевские реформы «на самом деле не способны преодолеть сложившиеся в стране трудности». Напротив, «независимо от воли и желания властей, политика «перестройки», «гласности» и «демократизации» при ближайшем рассмотрении обнаруживает сильнейшую тенденцию советской системы к возврату тоталитарной практики сталинского типа». Авторы Кельнского обращения предлагают свои собственные радикальные меры для выхода из кризиса, настаивая на том, что преодолеть его можно только путем демонтажа коммунистической системы в целом: 1) создание условий для подлинной свободы слова и критического самопознания; 2) право народа на социальное действие (демонстрации, забастовки, многопартийность); 3) отказ от глобальной экспансии и навязывания коммунизма по всему миру; 4) роспуск коммунистической империи и признание реального права наций на самоопределение. Обращение заканчивается революционными призывами к советскому руководству и мировой общественности: «Не «гласность», а свобода слова», «Не «перестройка», а строительство заново», «Не «ускорение», а естественный, свойственный великим свободным странам, подъем».

сентябрь

В издательстве «YMCA-Press» (Париж) выходит первый и четвертый тома собрания сочинений Георгия Федотова «Лицо России. Статьи 1918-1930» и «Защита России. Статьи 1936-1940»

5 **Георгий Петрович Федотов** – известный русский религиозный мыслитель, публицист, историк христианства и общественной мысли. Закончил Санкт-Петербургский университет, где специализировался по истории Средневековья. С 1925 г. в эмиграции, профессор Сергиевского богословского института в Париже (1926 – 1940) и Православной академии в Нью-Йорке (1943 – 1951). Сотрудничал с ведущими журналами русской эмиграции: «Современные записки», «Путь», «Числа» и т. д. Совместно с **Елизаветой Скобцевой** (мать Мария), **Федором Степуном**, **Ильей Бунаковым-Фондаминским** основал журнал «Новый Град» (Париж, 1931 – 1939), где с позиций, близких к христианскому социализму, развивал идеи будущего устройства человеческого общества – Нового Града. С точки зрения христианского гуманизма защищал человеческую личность как от коммунистического, так и от фашистского тоталитаризма. Автор нескольких

Георгий Федотов

Георгий Федотов. «Лицо России»

сотен публицистических и философских статей и классических работ по истории христианства: «Святой Филипп, Митрополит Московский» (Париж, 1928), «Святые Древней Руси» (Париж, 1931) и др. В советское время работы **Федотова** ходили в самиздате, а после публикации на Родине в перестроечный и постперестроечный периоды будут вызывать значительный интерес у читающей публики. Из задуманного шеститомного собрания сочинений всего выйдет четыре тома.[1]

ноябрь

В журнале «Континент» (№ 57) — главы из книги «Катастройка» Александра Зиновьева. Одновременно в издательстве «Liberty» (Нью-Йорк) выходит книга «Горбачевизм» того же автора

6 **Александр Зиновьев** — философ, социолог, писатель. Поступив в 1939 г. в Московский институт истории философии и литературы, **Зиновьев** стал членом студенческой «террористической группы», намеревавшейся убить **Иосифа Сталина**. В том же году был арестован, однако из-под следствия сбежал. Вернувшись с фронтов Великой Отечественной, в 1951 г. окончил философский факультет МГУ. Дальнейшая официальная карьера (доктор философских наук, профессор, член редколлегии журнала «Вопросы философии», автор многочисленных публикаций по логике и методологии науки) была прервана в 1976 г. публикацией в Швейцарии романа «Зияющие высоты». В эмиграции **Зиновьев** написал сатирические романы «Светлое будущее» (1978), «Записки ночного сторожа» (1979), «Желтый дом» (1980) и др., а также многочисленные политологические и социологические исследования: «Коммунизм как реальность» (1981), «Мы и Запад» (1981), «Ни свободы, ни равенства, ни братства» (1983) и др. После большого успеха его первых книг, как на Западе, так и в самиздате, в творчестве **Зиновьева** появились заметные черты мегаломании. Он претендовал на единственно правильное, «научное» понимание советского коммунизма, именуя западных советологов «шайкой дилетантов», а **Солженицына** и других диссидентов — «жалкими людишками, пропагандистами антикоммунизма». Очень близкий к марксизму по характеру своего мышления и склонный к объяснению всех явлений социально-экономическими причинами, **Зиновьев**, один из самых радикальных критиков советской системы, еще более непримирим по отношению к ее либеральному горбачевскому варианту. Крушение Советского Союза и социально-экономическая катастрофа вызывает у **Зиновьева**, как и у **Владимира Максимова**, глубокое разочарование. Книги «Горбачевизм» и «Катастройка» наполнены часто немотивированной злобой и абсолютным неверием в возможность каких бы то ни было перемен в СССР. Реформы в Советском Союзе рассматриваются здесь как еще один большевистский трюк в одурачивании западного общественного мнения. Позже **Зиновьев** будет обвинять новое руководство и Запад в уничтожении страны, печатая свои произведения в левой прокоммунистической прессе.

В Болонье выходит собрание сочинений футуриста Игоря Терентьева

7 Итальянские русисты любят русский авангард. В 1982 г. в Венеции вышел сборник статей, посвященный «грузинской» эпохе русского футуризма — «L'avanguardia a Tiflis». Поэтому издание именно в Италии текстов **Игоря Терентьева**, бывшего одним из участников тифлисской футуристической группы «41 градус», не случайно. **Игорь Герасимович Терентьев** (род. в 1892 г.) принадлежит к числу важнейших фигур крайне левого крыла русского авангарда. Выступавший как поэт, в том числе как поэт-заумник, теоретик искусства и драматург, **Терентьев** более всего был знаменит в качестве театрального режиссера. Среди его спектаклей наиболее известна постановка гоголевского «Ревизора», осуществленная в Экспериментальном Театре Ленинградского Дома печати в 1927 г. **Терентьева** дважды арестовывали при советской власти, а в 1941 г. расстреляли. Судьба его наследия в СССР была предрешена. Маловероятно было также и то, что о нем вспомнят на Западе. Однако о нем вспоминают благодаря начавшейся в 1960-е гг. моде на Серебряный век. Итальянское собрание сочинений **Терентьева** — это первое его послевоенное издание. В книге собраны его стихи, статьи, киносценарии, письма и теоретические манифесты — в том числе написанные совместно с **Алексеем Крученых** и **Ильей**

Александр Зиновьев

Александр Зиновьев. «Горбачевизм»

Зданевичем. Целый ряд текстов опубликован впервые. Подготовленное крупнейшими знатоками русского футуризма **Марцио Марцадури** и **Татьяной Никольской**, собрание сочинений **Терентьева** быстро проникнет в Россию: любое подобное издание, попавшее в СССР, оказывается пусть небольшим, но событием. До сих пор в Советском Союзе ни один «маленький» авангардный автор начала века еще не удостаивается отдельного издания, тем более претендующего на академизм.

В издательстве «K-Presse» (Бремен) выходит четвертый, заключительный том собрания сочинений Даниила Хармса

8 Литературным наследием **Даниила Ивановича Хармса** филологи начали заниматься уже в 1960-е гг.: его рукописные произведения, после трагической гибели автора пережившие ленинградскую блокаду, стали настоящим литературным открытием. Однако в случае почти неизданного писателя, каковым был **Хармс**, филологическая работа должна начинаться с публикации. Напечатать «взрослые» хармсовские тексты в СССР вплоть до этого года было невозможно: причина даже не в судьбе писателя, а в его авангардной поэтике. Для официальной литературы легитимен был лишь «детский» **Хармс** (его стихи для детей печатались), «взрослый» же стал объектом неофициального культа и подпольных научных занятий. В Бремене первый том его собрания сочинений, подготовленного **Михаилом Мейлахом** и **Владимиром Эрлем**, вышел в 1978 г. **Владимир Эрль** — известный ленинградский поэт «второй культуры» и самиздатчик, любитель русского постреволюционного авангарда, в 1970-е — 1980-е гг. профессионально участвовал в издании **Хармса**, **Введенского**, **Вагинова**. **Михаил Мейлах** — филолог, автор книги о поэзии трубадуров, статей об **Ахматовой** и **Мандельштаме**, комментатор **Хармса** и **Введенского**, приятель **Иосифа Бродского**, соавтор **Владимира Топорова**, активный автор западных изданий по славистике, в 1983 г. осужден по незабываемой 70-й статье («антисоветская агитация и пропаганда») и лишь в 1987 г. выпущен на свободу. С выходом четвертого, по всей вероятности, давно подготовленного тома хармсовского собрания творчество одного из самых одаренных постреволюционных поэтов представлено фактически в полном объеме.

В издательстве «YMCA-Press» выходит книга Абдурахмана Авторханова «Дела и дни Кремля: От Андропова к Горбачеву», посвященная анализу тех событий, которые происходили в Советском Союзе за последние 10 лет

9 **Абдурахман Авторханов**, чеченец по национальности, родился на Кавказе. Был номенклатурным работником ЦК ВКП(б), в 1937 г. окончил Институт красной профессуры в Москве. В том же году был арестован как враг народа, через пять лет по решению Верховного суда РСФСР освобожден. Во время оккупации в 1943 г. эмигрировал на Запад (позднее в советской печати за это неоднократно обвинялся в коллаборационизме), защитил докторскую диссертацию, издавал журнал «Свободный Кавказ». Опубликовал около 10 книг, среди которых наибольшую известность получила «Технология власти» (1955 – 1957) – не только классическое научное исследование сталинизма, но и страстное разоблачение коммунистического режима со стороны активного участника, непосредственного свидетеля событий, знающего адскую кухню изнутри. **Авторханов** одним из первых продемонстрировал неизбежное перерождение «ленинизма» в сталинскую диктатуру и поставил гитлеровский режим на одну доску со сталинским. В СССР книги **Авторханова** (с 1973 г. издаваемые «Посевом») широко распространялись в самиздате (за что сразу же можно было получить срок); «Технология власти» была напечатана закрытым изданием для партийной элиты в издательстве «Мысль». Историческая концепция **Авторханова** неоднократно критиковалась диссидентами-социалистами, в частности, **Роем** и **Жоресом Медведевыми**. Последующие работы **Авторханова** – «Происхождение партократии» (1973), «Загадка смерти Сталина (Заговор Берии)» (1976), «Сила и бессилие Брежнева» (1979) и «От Андропова к Горбачеву» (1988) – являлись продолжением и развитием основных тезисов, выдвинутых в «Технологии власти» (1959). Во втором издании «Технологии власти» (1976) в дополнительной главе «От Хрущева к Брежневу» **Авторханов** предсказал неизбежную либерализацию режима в связи

Абдурахман Авторханов. «От Андропова к Горбачеву»

Абдурахман Авторханов

Даниил Хармс

с ростом образования как рядовых членов партии, так и номенклатурной верхушки. Работа «От Андропова к Горбачеву» как раз и посвящена анализу этих процессов. После прихода к власти **Джохара Дудаева** в Чечне **Авторханов** будет провозглашен национальным героем как борец против советского империализма за свободу Кавказа.

В лондонском издательстве «OPI» в русском переводе выходит «Жатва скорби» Роберта Конквеста

10 Имя историка **Роберта Конквеста** широко известно в СССР. Его монументальный «Большой террор», оперативно переведенный и вышедший в тамиздате, необыкновенно быстро стал подпольной классикой антисоветской политологии. «Большой террор» создавался скорее как публицистика на исторические темы, чем как собственно историографическое исследование. Именно публицистичность обеспечивала книге широкую читательскую аудиторию в ситуации острого общественного интереса к событиям недавней истории, о которых молчала официальная отечественная наука. Новая книга **Конквеста** «Жатва скорби», посвященная коллективизации и голоду на Украине в 1932 г., была написана еще до перестройки и вышла впервые по-английски в 1986 г.[2] Несмотря на то, что у книги едва ли есть шанс стать бестселлером (материалы о преступлениях против крестьянства публикуются в перестроечной периодике), все же это, по сути, первое исследование и описание одного из самых тяжких (и малоизученных) преступлений режима. В 1990-е гг. , когда и террор, и коллективизация уйдут из сферы обостренного общественного внимания и станут предметом сугубо академической историографии, книги **Конквеста** сами станут историей.

В издательстве «Беседа» выходит двухтомник поэта Виктора Кривулина

11 Издательство «Беседа» (Париж) уже издавало стихи неофициальных ленинградских поэтов — **Елены Шварц**, **Олега Охапкина**, **Бориса Купреянова**. Хотя перестройка в Советском Союзе идет полным ходом, неофициальным поэтам и писателям по-прежнему довольно трудно попасть на страницы «толстых» литературных журналов и тем более выпустить собственную книгу. **Виктор Кривулин** — поэт, прозаик, эссеист, переводчик, один из самых известных литераторов и деятелей ленинградской «второй культуры» — долгие годы печатался исключительно в самиздате. В 1970-е гг. совместно с **Татьяной Горичевой** организовывал подпольные религиозно-философские семинары; совместно с той же **Горичевой**, а также **Борисом Гройсом** и **Львом Рудкевичем** издавал машинописный журнал «37». Первый официально изданный сборник стихов «Обращение» выйдет в Ленинграде лишь в 1990 г. Далее будут изданы поэтические сборники «Пограничье» (СПб, 1994), «Реквием» (Москва, 1998), «Купание в Иордани» (СПб, 1998) и др. В 1998 г. **Кривулин** выпустит сборник эссе «Охота на мамонта» (СПб), посвященный истории ленинградской неофициальной культуры. Тем не менее двухтомник издательства «Беседа» вплоть до 2001 г. останется наиболее полным собранием стихотворений поэта 1970-х — 1980-х гг.

В Нью-Йорке и Париже выходит сборник прозы «Живая смерть» Юрия Мамлеева

12 Московское жилье **Юрия Мамлеева**, преподавателя вечерней школы, увлеченного теософией, эзотерикой и оккультизмом, в конце 1950-х гг. было местом подпольных встреч советских писателей и художников-мистиков. В 1950-х — 1970-х гг. в самиздате ходили тексты более 100 произведений **Мамлеева**, а в магнитоиздате распространялись записи авторских чтений рассказов. В 1974 г. он получил разрешение эмигрировать в США, в 1983 г. переселился в Париж. Публиковался в журналах «Новый Журнал», «Третья волна», «Гнозис», «Эхо», «Континент». В 1980 г., после выхода в Нью-Йорке сборника прозы «The Sky Above Hell», был принят в члены ПЕН-клуба. Роман «Шатуны», написанный во второй половине 1960-х гг. и тогда же появившийся в самиздате, был воспринят властями не как идеологическая диверсия, а как болезненный бред — оттого, вероятно, вокруг него не стали поднимать никакого шума. Это произведение, с его беспрецедентным натурализмом и темными метафизическими глубинами, примерно так же было воспринято и обычной аудиторией самиздата, отдававшей тогда предпочтение социальной литературе.

Виктор Кривулин. «Стихи»

Виктор Кривулин

Юрий Мамлеев

Мамлеев, чьим ближайшим литературным предшественником можно назвать **Андрея Платонова**, и в дальнейшем своем творчестве будет бесконечно далек от политической проблематики и постмодернистских игр. Один из крупнейших русских писателей XX в., **Мамлеев** выражает иррациональную субстанцию народного бессознательного начала.

В издательстве «OPI» (Лондон) на русском языке выходит «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 г.» («Лексикон») профессора Кельнского университета Вольфганга Казака (переводчики Елена Варгафтик и Игорь Бурихин)

13 **Вольфганг Казак**, славист, профессор Кельнского университета, впервые оказался в России в 18 лет – в 1945 г. новобранец, призванный за несколько месяцев до окончания войны в армию, оказался в советском плену. После возвращения в Германию **Казак** стал профессиональным славистом. Некоторое время работал переводчиком в посольстве ФРГ, благодаря чему получил возможность свести близкое знакомство со многими советскими писателями. Автор докторской диссертации о творчестве **Константина Паустовского**, профессор кафедры славистики Кельнского университета стал одним из крупнейших в мире специалистов по русской литературе XX в. В 1976 г. на немецком языке впервые вышел его «Лексикон»[3] – словарь имен (более 900) и понятий (более 100), наиболее полное описание русской словесности последнего столетия. **Казак** впервые «собирал» воедино «раздробленную» русскую литературу – на презумпции этого единства основано составление словника. Здесь писатели признанные и малоизвестные, советские, антисоветские и внесоветские, жители Москвы и Вологды, Парижа и Сан-Франциско, умеренные либералы и отъявленные конъюнктурщики, узники лагерей и совписовские генералы. Все они, по **Казаку**, принадлежат одному гигантскому литературному пространству. Не только для 1970-х гг., когда «Лексикон» впервые был издан, но и для конца 1980-х гг., когда он впервые выходит на русском языке – подобный подход является уникальным в своем роде для литературоведения, равно политизированного и тенденциозного и в СССР, и на Западе. В 1992 г. «Лексикон» выйдет в Германии[4], существенно дополненный новыми статьями и новыми фактами. В СССР он впервые будет издан лишь в 1996 г.[5] (при активном содействии **Николая Анастасьева** и **Марии Зоркой**) и, несмотря на все перемены, в том числе и в филологии, будет оставаться для специалистов наиболее репрезентативным справочным изданием.

В лондонском издательстве «OPI» выходит мемуарная книга Владимира Дмитриевича Набокова – «Временное правительство и большевистский переворот»

14 **Владимир Дмитриевич Набоков** – для филологов прежде всего отец крупнейшего русско-американского писателя **Владимира Владимировича Набокова**; для читателей – герой мемуарной книги сына и прототип ряда его литературных героев; для историков – он Набоков и сам по себе: видный юрист, член кадетской партии, депутат Государственной Думы, публицист, боровшийся с антисемитизмом, в 1917 г. управляющий делами Временного правительства, политический эмигрант с 1919 г. В 1922 г. в Берлине он заслонил собой от пули убийцы-монархиста лидера кадетов **Павла Милюкова**. Человек действия, непосредственный участник Февральской революции, очевидец отречения великого князя **Михаила Александровича** 3 марта 1917 года, **Набоков** одновременно был одаренным литератором. Воспоминания, переизданные «OPI», были написаны по горячим следам и впервые опубликованы в 1921 г. – в первом томе выходившего в Берлине «Архива русской революции».

В издательстве «OPI» выходит книга Юрия Дружникова «Вознесение Павлика Морозова»

15 Сюжет о сыновнем отречении принадлежит к основным сюжетам тоталитарного искусства вообще и кинематографа в частности (см. незаконченный *Бежин луг* **Сергея Эйзенштейна**, 1935 – 1937; *Юный гитлеровец Квекс* **Ханса Штайнхофа**, 1938). Исследование писателя **Юрия Дружникова** (эмигрировавшего в 1987 г.) – типичный опыт демифологизации: анализ источников, опрос очевидцев случившегося, установление механизмов распространения мифа. В истории про **Павлика Морозова** из далекого села Герасимовка, одного из первых канонизированных «пионеров-героев», донесшего на отца и павшего от рук деревенских богатеев в 1932 г., правда почти неотличима от лжи, многое

Владимир Набоков
Временное правительство и большевистский переворот
Предисловие Михаила Геллера

Вольфганг Казак. «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 г.»

Владимир Набоков. «Временное правительство и большевистский переворот»

оказывается «и так, и не так». Факт доноса в общем подтверждается расследованием. Однако причины его до обидного бытовые: вероятно, по наущению матери **Павлик** донес на ушедшего из семьи отца, бывшего, кстати, председателем сельсовета. Дальше, собственно, и начинается «не так»: и убит не кулаками, а неизвестно кем, да и не пионер вовсе, а рядовой деревенский хулиган. По мнению автора, власти, недовольные недостаточно энергичными темпами коллективизации, использовали темную историю со смертью мальчика для проведения показательного процесса над «враждебными элементами» в деревне. Анализ документов следствия и судебного разбирательства показывает, что суд, собственно, не располагал никакими доказательствами, да и не пытался их раздобыть. Автор даже предполагает, что убийство **Павлика** и его брата в пропагандистских целях было подстроено непосредственно ОГПУ. **Дружников** не останавливается только на реальных обстоятельствах дела: ряд глав книги он посвящает мифу о **Павлике Морозове** в советском искусстве.

В издательстве «YMCA-Press» в серии «Исследования новейшей русской истории» (под общей редакцией Александра Солженицына) выходит книга Николая Толстого «Жертвы Ялты»

16 **Николай Дмитриевич Толстой-Милославский** (его прадед по отцу был двоюродным братом Льва Толстого) — автор ряда работ о тех трагических событиях в истории XX столетия, которые тщательно замалчивались и советской наукой, и западной историографией. Впервые «Жертвы Ялты» вышли по-английски в 1978 г., вызвав огромный резонанс в англоязычном мире, и выдержали несколько изданий в Англии и Америке. Автор, опираясь на документы и устные свидетельства, нарисовал подробную, объемную и страшную картину насильственной репатриации в Советский Союз в конце Второй мировой войны. Хотя некоторые исследования на эту тему уже выходили до книги **Толстого** (в частности, работа **Николаса Беттелла** 1974 г.), для западного общественного мнения «Жертвы Ялты» оказываются малоприятной сенсацией. Согласно ялтинским соглашениям о взаимной репатриации военных и гражданских лиц, заключенным между СССР, США и Великобританией 11 февраля 1945 г., депортации в СССР подлежали три категории лиц: солдаты армии **Власова** и других соединений, сражавшихся на стороне Вермахта; военнопленные и гастарбайтеры; белые эмигранты, никогда не являвшиеся гражданами СССР. Депортация происходила не только из фильтрационных лагерей союзников, но также из Италии, Франции, Швеции, Норвегии. Особо печальную известность получила выдача англичанами тридцатитысячного казачьего корпуса вместе с семьями частям СМЕРШа и НКВД в Лиенце (Австрия) в мае-июне 1945 г. (в книге подробно описана ужасающая картина выдачи людей, обреченных на репрессии и смерть, многие из которых кончали самоубийством). В книге приведены цифры: всего в 1943 – 1947 гг. страны западной демократии передали сталинскому режиму 2 272 000 человек. Некоторым из них удалось спастись, однако точных данных до сих пор нет. Редкие протесты информированных представителей английской общественности, в первую очередь, **Джорджа Оруэлла**, не были услышаны.

Комментарии к сообщениям
Аркадий БЛЮМБАУМ, Павел КУЗНЕЦОВ

резюме

В 1988 г. начинаются регулярные контакты между русским зарубежьем и метрополией, причем не только на частном, но и на официальном уровне. В конце февраля в Копенгагене проходит официальная встреча либеральной творческой интеллигенции из Советского Союза с литераторами русского зарубежья, организованная датскими славистами. Видимо, под давлением советской стороны датчане не приглашают представителей «непримиримой оппозиции» на конференцию под названием «Роль творческой интеллигенции в процессе реформ и перспективы на будущее»; поэтому диалог оказывается возможен. «Железный занавес», по крайней мере с одной стороны, разрушается все больше: литераторы и творческая

Юрий Дружников. «Вознесение Павлика Морозова»

Николай Толстой. «Жертвы Ялты»

Николай Толстой

интеллигенция – от **Андрея Битова** до **Булата Окуджавы** – становятся частыми гостями на Западе. Эмигранты пока еще не могут (или побаиваются) посещать СССР, но зато их начинают активно печатать в периодических изданиях. Подборки стихов **Иосифа Бродского** появляются в «Новом мире», в журналах «Радуга», «Огонек», «Нева», «Юность», «Октябрь». Стихи **Юза Алешковского** публикуются в «Новом мире». Автобиографию **Нины Берберовой** «Курсив мой» печатают «Вопросы литературы» (правда, с купюрами), а отдельные главы публикует журнал «Октябрь». «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» **Владимира Войновича** вместе с его интервью появляются в «Юности», а интервью с **Андреем Синявским** – в «Известиях» и т. д. Вместе с тем, раскол в русском зарубежьи по поводу отношения к горбачевским реформам усиливается, и именно в этом году полемика достигает своего апогея. Парижская «Le Figaro» печатает «Кельнский призыв советских диссидентов» представителей «непримиримой» оппозиции, который заканчивается революционным призывом не «перестраивать» систему, а «строить заново» («...до основанья, а затем...»). Интернационал Сопротивления публикует в «Континенте» № 57 грозное заявление «Снова двойные стандарты!», где задает риторический вопрос: почему нобелевский лауреат **Пабло Неруда** умирает в своей постели на Родине в Чили, а русские нобелевцы **Иосиф Бродский, Александр Солженицын** до сих пор находятся в изгнании? «Континент» в том же номере в тексте под названием «Реквием для бедных» не оставляет камня на камне от антисталинского перестроечного бестселлера «Дети Арбата» **Анатолия Рыбакова**, отказывая ему в каких-либо художественных достоинствах. Но, с другой стороны, почему-то положительно оценивает не более высокохудожественное произведение «Белые одежды» **Владимира Дудинцева**. Редактор «Континента» **Владимир Максимов** громит сторонников перестройки среди русского зарубежья, издающих «просоветские журнальчики» (имеется в виду в первую очередь «Синтаксис»), называя таких людей не больше и не меньше как «интеллектуальной чернью». **Александр Зиновьев** публикует главы из сатирического романа «Катастройка» и выпускает программное сочинение «Горбачевизм» с уничтожающей критикой горбачевских реформ, где предсказывает, что неизбежная неудача перестройки должна закончиться «завинчиванием гаек» и установлением более жесткого тоталитарного режима. Известный правозащитник **Александр Гинзбург** в газете «Русская мысль»[3] задается вопросом: «Почему же тогда на сегодняшнюю перестройку гораздо меньше надежд, чем на хрущевскую «оттепель»? Почему изменения, кажущиеся элементарными здесь, казавшиеся легкими тогда, видятся невероятными, неисполнимыми в сегодняшнем Советском Союзе?». С дистанции прожитых лет ответить на этот вопрос будет несложно: для подавляющего большинства, как на Западе, так и на Востоке, коммунистический режим по-прежнему кажется непоколебимым, и в то время никто не может даже представить, что ему суждено прожить считанное время – через три года он рухнет за каких-нибудь несколько дней, и у него не найдется сколько-нибудь серьезных защитников.

Павел КУЗНЕЦОВ

мировое кино

февраль, 23

Берлинале-88: смена приоритетов. В фавориты выходит китайское кино

1 После триумфа полочного советского кино на Берлинале-87, логично было ожидать развития этого волнующего сюжета. К тому времени был снят с «полки» и включен в берлинский конкурс как гипотетический главный фаворит *Комиссар* **Александра Аскольдова**. Фильм действительно имеет успех и получает множество официальных и неофициальных премий, включая призы FIPRESCI и экуменического жюри. Однако победителем не становится. Главное жюри награждает *Комиссара* Специальной премией, а «Золотой медведь» достается китайской картине *Красный гаолян* никому не известного **Чжана Имоу**. Это становится сигналом смены приоритетов. Даже самые опытные фестивальные эксперты не могли знать, что айсберг полочных советских фильмов уже практически поднят на поверхность, и за *Комиссаром* не последует столь же впечатляющих открытий. С другой стороны, никто, включая членов жюри, не имел понятия о том, что происходит в китайском кино и как относиться к *Красному гаоляну*. Действительно ли это выдающийся фильм или подобных делаются в коммунистическом Китае десятки? Тем не менее, интуиция срабатывает: увлечение перестроечной Россией к концу 1980-х гг. сходит на нет, уступая место роману Запада с красным Китаем. И в политике, и в экономике, и в культуре.

февраль

Гон Ли становится всемирным символом китайского кино

2 Она появилась в фильме *Красный гаолян* на фоне красного цвета. Цветовая экспрессия выражала накал человеческих страстей и драматизм китайской истории. **Гон Ли** попала в кино благодаря счастливому случаю: режиссер **Чжан Имоу** просто бросил монету, чтобы выбрать исполнительницу из двух студенток актерской школы. **Гон Ли** станет женой и постоянной актрисой **Имоу**, а также всемирным символом красоты китайского кино. Позже она сыграет в знаменитой мелодраме *Прощай, моя наложница* (1992) **Чена Кайге**. Последним их совместным с **Имоу** триумфом будет картина *Жить* (1993). Вскоре актриса разведется со своим Пигмалионом и выйдет замуж за сингапурского продюсера, став одновременно мультикультурным «лицом» косметической фирмы L'Oreal. Когда тот же **Имоу** представит в том же Канне *Шанхайскую триаду* (1995), картину встретят без восторга. Фильм, с эстетским изыском воспроизводящий жанр гангстерской баллады, не уступит по совершенству предыдущим работам режиссера, но будет лишен даже намека на социальную остроту. И мало кто испытает былой восторг от гармонии желто-красно-синих красок, и мало кто ощутит печаль от прощальной улыбки **Гон Ли**, которая нигде не будет столь ослепительна.

февраль, 26

Премьера фильма «Бриолин». Джон Уотерс выходит из подполья

3 В Лос-Анджелесе проходит премьера фильма **Джона Уотерса** *Бриолин*. Яростный адепт дурного вкуса и физиологического отвращения выходит из многолетнего подполья — это событие столь же значительно для американского независимого кино, сколь и смерть **Энди Уорхола**. Ветераны, такие как братья **Мекас**, оказываются в одиночестве или в сектантском кругу посвященных. Перетащив в «официальные» постановки своих любимых актеров-монстров (например, **Дивайна**), **Уотерс** возьмет на себя роль статусного провокатора, фестивального шута, пародируя клише молодежного фильма (*Бриолин*) или фильма ужасов (*Мамочка - маньячка*, 1993), а также призывая громы и молнии на голову Голливуда (*Безумный Сесиль Б.*, 2000). Тем не менее звезды снимаются в его фильмах с таким же удовольствием, как и раскаявшаяся террористка, скандальная **Патти Херст**.

февраль

Премьера «Невыносимой легкости бытия» — самого

4 Вслед за **Жан-Жаком Анно** (*Имя Розы*, 1986), **Филип Кауфман** доказывает, что интеллектуальная проза — роман чешского изгнанника **Милана Кундеры**, ставшего, в том числе и по политическим причинам, звездой мировой литературы, — способна быть основой коммерчески успешного фильма. **Кауфман** перевел изощренный текст **Кундеры**

Красный Гаолян Чжана Имоу

Гон Ли

Невыносимая легкость бытия Филипа Кауфмана

европейского фильма Голливуда

на линейный язык мелодрамы, избежав сентиментальных голливудских клише (во многом благодаря тонкой и легкой игре **Жюльетт Бинош** и **Дэниэля Дей-Льюиса**). Хотя Прага и снималась во Франции, **Кауфман** воспроизвел дух кинематографа «пражской весны», а некоторые эпизоды (вступление советских танков в город) достойны войти в антологии современного кино. *Невыносимая легкость бытия* – один из немногих состоявшихся (в лучшем смысле этого слова) интернациональных проектов мирового кино.

апрель, 11

Девять «Оскаров» «Последнему императору»

5 Девять «Оскаров» (в том числе, за лучший фильм и лучшую режиссуру), которые получает *Последний император* **Бернардо Бертолуччи**, – первый в истории случай награждения неанглоязычного европейского режиссера, не имеющего намерений обосноваться в США. Разочарованный в итальянской действительности, не сумевший экранизировать «Кровавую жатву» **Дэшелла Хэммета**, **Бертолуччи** отправился в почти десятилетнее паломничество на Восток. Между фильмом по «Условиям человеческого существования» **Мальро** и историей последнего китайского императора **Генри Пуи** он выбрал второй проект. *Последний император* – великий историософский и философский фильм, где **Бертолуччи** вновь обретает эпическое дыхание *XX века* (1976). Собственно говоря, это тоже синтез XX в., только увиденный с Востока. По **Бертолуччи**, вектор истории в Европе складывается из индивидуальных и групповых порывов, а в Китае историческое время – мнимость, иллюзия. Здесь революции, войны, смены общественного строя – лишь смена господствующих ритуалов. Меняются детали, но сам обряд неизменно оказывается сильнее истории.

Премьера фильма «Кто подставил кролика Роджера» Роберта Земекиса

6 Картина безоговорочно очаровывает всех – от тинейджеров до критиков-интеллектуалов. Стилизованная под «черный фильм» задорная сказка о белом кролике, живущем в мультяшном городке и влюбленном в вамп, – смешная, изобретательная, изысканная и увлекательная. Но, помимо всего прочего, она ошеломляет абсолютной органичностью сочетания анимационного и «реального» миров на экране. **Боб Хоскинс** усаживается в рисованный автомобиль, за рулем которого восседает кролик Роджер: этот план кажется символом грядущего всемогущества кино. Сам **Спилберг** относил этот проект к разряду невыполнимых. Поражает воображение информация о том, что над одной минутой фильма 326 аниматоров трудились в течение недели, и стоила эта минута 250 000 долларов. Но, кажется, никто не видит в фильме угрозу традиционному кинематографу – первую ласточку той эпохи, которая превратит живых актеров в декоративные элементы (если не в заложников) компьютерной анимации.

Дебют Уайноны Райдер

7 **Уайнона Райдер** дебютирует в кино в 14 лет. Ее первый фильм – *Битлджус*, мистическая комедия фантазера **Тима Бартона**. Роль определяет ее необычное амплуа: странноватой девушки, порой интеллектуалки, порой маргиналки, живущей вопреки «норме» (*Эдвард Руки-ножницы* **Тима Бартона**, 1990; *Ночь на Земле* **Джима Джармуша**, 1991; *Мальчики* **Стейси Кохрен**, 1996). **Райдер** обладает нестандартной, ненавязчивой, но волнующей сексуальностью. Свою классическую актерскую школу она продемонстрирует в роли злодейки Эбигайл из *Сурового испытания* **Николаса Хитнера** (1996) по «Салемским колдуньям» **Артура Миллера**.

май, 20

Премьера «Голубой бездны» Люка Бессона в Канне

8 *Голубая бездна* вызывает раздражение и усмешки интеллектуалов. Однако после того, как фильм посмотрят во Франции девять миллионов человек, *Голубая бездна* превратится в знаковый социологический феномен. Фильм бесконечно далек от «шума и ярости» предыдущих фильмов **Люка Бессона** – как *Подземки* (1985), так и *Никиты* (1990). И, возможно, именно поэтому он радостно принимается молодежью, утратившей интерес к социальному протесту, привыкшей к неутомительным медитациям и легким

Последний император
Бернардо Бертолуччи

Кто подставил кролика Роджера
Роберта Земекиса

наркотикам. *Голубая бездна* воспринимается как доступное изложение философии радикального эскапизма. Традиционный кумир молодежи во французском кино, бунтарь-одиночка (на экране в разное время его воплощали **Жан Габен**, **Жан-Поль Бельмондо**, **Ален Делон**, **Жерар Депардье** и др.) более не актуален. Его место теперь занимает ныряльщик Майоль (актер **Жан Рено**), модный мутант, человек-дельфин, асексуальное и пассивное создание, живущее в гармонии с природными ритмами.

май, 20

В Канне показывают «Короткий фильм об убийстве» Кшиштофа Кесьлевского — начало великого «Декалога»

9 **Кшиштоф Кесьлевский** – один из последних авторов, для кого кино не аттракцион или забава, а моральное послание. Это послание у него наполнено трагической иронией, что впервые со всей полнотой проявляется в *Коротком фильме об убийстве*. В этой пронзительной притче польский режиссер выходит на новый уровень художественного осмысления глобальной ситуации человека в дегуманизированном мире. *Декалог*, начинающийся *Коротким фильмом об убийстве*, будет расценен в киномире как творческий подвиг. Десять фильмов, снятых в рекордные сроки на высочайшем духовном накале, предстанут чудом минималистской красоты в век торжествующего маньеризма и серийной культуры. **Кесьлевский** не боится назидательности, с которой каждая из десяти заповедей накладывается на релятивизм современной общественной морали. Избранный им драматургический принцип, как и изобразительное решение, и характер актерской игры концентрируют все лучшее, что выработано польским кино «морального беспокойства», но идут дальше и глубже – от модели общества к проекту личности, от **Вайды** – к **Бергману**. Жестокий опыт реального социализма определил многое, но **Кесьлевский** не замкнулся в этом опыте и не спасся бегством в диссидентское зазеркалье. Он заставил обе части Европы пусть не слиться, но хотя бы на миг увидеть одна другую – как в зеркале.

май, 22

«Пташка» Клинта Иствуда получает признание в Канне

10 Каннский показ фильма **Клинта Иствуда** *Пташка* и награда за лучшую мужскую роль, которая достается чернокожему актеру **Форесту Уайтекеру**, полностью реабилитируют режиссера в глазах прогрессивной общественности и заставят по-новому оценить его роль в современном кинематографе. «Грязный Гарри», названный **Годаром** «фашистом», оказывается интеллектуалом, любителем джаза, обожателем Пташки – легендарного **Чарли Паркера**, алкоголика и наркомана. Мастер безжалостных и циничных вестернов идет на риск и вкладывает все свои средства в сугубо авторский фильм, печальную психологическую фреску. Художественные акции **Иствуда** с этого момента неуклонно идут вверх: в конце 1990-х гг. о нем будут говорить уже как о единственном наследнике великого **Джона Форда**.

май, 23

Канн-88: победа академизма и «вечных ценностей»

11 Каннский фестиваль под кураторством **Жиля Жакоба** обычно демонстрирует художественную радикальность, но только не в 1988 г. Этот год приносит «Золотую пальмовую ветвь» *Пелле-завоевателю* **Билле Аугуста** – фильму, продолжающему традиции бергмановской семьи и школы. Экранизация романа классика датского соцреализма **Мартина Андерсена-Нексе** переведена в экзистенциально-эпические бергмановские координаты, в нее вовлечены оператор **Бергмана Свен Нюквист** и актер **Макс фон Сюдов**. Это – знак торжества академизма. Ситуация повторится в Канне в 1992 г., когда там победят *Благие намерения* того же **Аугуста** – уже прямая экранизация мемуаров **Бергмана**. В то же время каннская программа 1988 г. весьма сильная. Большой Спецприз достается *Разделенному миру* **Криса Менгеса**, туманный «приз за художественный вклад» – *Отсчету утопленников* **Питера Гринуэя**, и всего лишь второстепенный приз жюри – великому *Короткому фильму об убийстве* **Кшиштофа Кесьлевского**. Все это свидетельствует о хаосе критериев, внесенном в фестивальный расклад экспансией постмодернизма. Спасение от хаоса видится в попытках уцепиться за классические европейские традиции и «вечные ценности» в лице школы **Бергмана**.

Короткий фильм об убийстве
Кшиштофа Кесьлевского

Пташка
Клинта Иствуда

июнь, 2

Умер Радж Капур

12 В Дели умер индийский режиссер, актер и продюсер **Радж Капур** (род. в 1924 г.), один из любимцев советских зрителей со времени триумфа фильма *Бродяга* (63,7 млн. зрителей в 1954 г., один из трех рекордов среди иностранных фильмов за всю историю кинопроката СССР). Сын известного актера **Притхви Ра Капура**, свою первую роль он сыграл в возрасте 11 лет. Несколько лет работал на студии «Бомбей токиз» в качестве ассистента режиссера. В 1948 г. основал свою студию «Радж Капур филмс», которая благодаря успеху фильмов с его участием вскоре заняла лидирующие позиции в киноиндустрии страны. Во многих своих фильмах **Капур** был не только режиссером, но и исполнителем главной роли. В ранних лучших работах (*Бродяга*, 1951; *Господин 420*, 1955 и др.) создал традиционный для мировой культуры образ «маленького человека», добросердечного и обаятельного, преодолевающего невзгоды с терпением и верой в будущее. Ленты с участием «индийского Чаплина», как называли **Капура** критики, имели успех во многих странах мира.

июнь, 3

В Нью-Йорке — премьера «Большого». В рейтингах звезд Голливуда появляется новое имя — Том Хэнкс

13 Комедия **Пенни Маршалл** *Большой* становится пропуском в большой мир Голливуда для американского актера **Тома Хэнкса**. Он дебютировал в кино в начале 1980-х гг., однако только успех *Большого* делает его знаменитым и приносит первую номинацию на «Оскар». На некоторое время за **Хэнксом** закрепится репутация добротного комедийного актера (*Тернер и Хуч*, 1989; *Костры тщеславия*, 1990; *Джо против вулкана*, 1990; *Их собственная лига*, 1992 и др.). После мелодрамы **Джонатана Демме** *Филадельфия* (1993) произойдет резкая смена имиджа и в жизни, и на экране — **Хэнкс** будет играть преимущественно драматические роли, как правило в крупных голливудских проектах, и станет регулярным участником оскаровских церемоний (*Филадельфия*, 1993, *Форрест Гамп*, 1994 — призы; *Спасение рядового Райана*, 1998, *Изгой*, 2000 — номинации). Его коронными ролями будут вариации образа «стопроцентного американца»: трагикомическая (*Форрест Гамп*) и драматическая (*Спасение рядового Райана*).

июль, 15

В Лос-Анджелесе — премьера «Крепкого орешка». Новая модель боевика

14 *Крепкий орешек* **Джона МакТирнана** посвящает в ранг супермена **Брюса Уиллиса** и создает новую модель боевика, впоследствии безбожно растиражированную. Схватка между героем-одиночкой и бандой «международных террористов» во главе со зловещим и пластичным Карлом (**Александр Годунов**) разыгрывается в высокотехнологичной вселенной небоскреба — равноправного участника действия. Холодная и жесткая интрига удачно остраняется семейными обстоятельствами героя, балансирующими на грани комедии положений. **Уиллис**, кроме того, «подмигивает» синефильской аудитории, играя с реминисценциями из классического Голливуда. Тем не менее, с годами фильм будет казаться все более зловещим: небоскребы станут реальными, а не экранными мишенями террора.

август, 30

Венеция: скандал с фильмом Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа» становится грандиозной PR-акцией фестиваля

15 Остров Лидо во время Венецианского фестиваля заполнен полицией, которая опасается терактов. Так истинные христиане протестуют против «богохульного» фильма **Мартина Скорсезе** *Последнее искушение Христа*. Масла в огонь подливает известный католический ортодокс **Франко Дзеффирелли**: он грозит отозвать с фестиваля свою картину *Молодой Тосканини*, если из конкурса не исключат «кощунственного» **Скорсезе**. В итоге оба фильма показывают вне конкурса под надзором полиции. Оба не шедевры, оба грешат некоторым дурновкусием, и у искреннего католика **Скорсезе** не больше богохульства, чем у его оппонента. Скандал во многом является весьма своеобразной PR-кампанией Венецианского фестиваля: с его помощью третье по значению кинобиеннале пытается предстать остро актуальным событием и переплюнуть Канн. Однако основные награжденные фильмы — *Легенда о святом пропойце* **Эрмано Ольми** и *Пейзаж в тумане* **Тео Ангелопулоса** — по-прежнему представляют собой благородную и угасающую ветвь интеллектуально-авторского кино. Как, впрочем, и *Черный монах* **Ивана Дыховичного**. Последний награждают «Золотой Озеллой» за операторскую работу

Том Хэнкс

Радж Капур

Последнее искушение Христа
Мартина Скорсезе

Вадима Юсова. Другую такую же «Озеллу» получает **Педро Альмадовар** за сценарий фильма *Женщины на грани нервного срыва*. Отдав предпочтение **Ольми** и **Ангелопулосу** перед **Альмадоваром**, Венецианский фестиваль засвидетельствует, что угадывать и поощрять перспективные тенденции совсем не просто.

сентябрь

В Венеции показывают «Пейзаж в тумане» Тео Ангелопулоса

16 **Тео Ангелопулос** — единственный известный в мире греческий режиссер. Его фильмы духовны, но духовность эта настолько абстрактна, что ее приветствуют и члены жюри Каннского фестиваля, и идеологи славянофильского «Золотого витязя». Он последовательно доводит до сведения современников свою антисоветскую и антиамериканскую позицию — но расшифровать ее в фильмах практически невозможно. **Ангелопулос**, бесспорно, создает собственный стиль, наполнив бесцельные блуждания постмодернистских героев в духе **Вендерса** историческими и философскими смыслами, и все же нередкий в его фильмах туман можно счесть метафорой его философии. Странствующие по Европе герои — в *Пейзаже в тумане* — по замыслу режиссера проходят через сосуществующие эпохи, словно путешествуют не по Балканам, а по ноосфере.

сентябрь

Премьера «Женщин на грани нервного срыва». Педро Альмадовар делает шаг навстречу мэйнстриму

17 **Альмадовара** называют «средиземноморским Фассбиндером». Он так же любит кокаин, в жизни предпочитает мужчин, а в кино — выводит на авансцену женщин, хотя и не совсем традиционных. Даже в самом личном и «мужском» фильме режиссера *Закон желания* (1986) главную роль (транссексуала, ставшего лесбиянкой) сыграла актриса **Кармен Маура**. В фильме *Женщины на грани нервного срыва* нет столь явных экстравагантностей: **Альмадовар** наконец сделал шаг навстречу мэйнстриму и широкой зрительской аудитории — этот путь двенадцать лет спустя приведет его к «Оскару». **Альмадовар** — тот редкий европейский режиссер, которого выбирает Америка, видя в нем наследника **Билли Уайлдера**, классика эротической комедии. Но в комизме **Альмадовара** всегда силен привкус горечи и смерти, над ним витает дух фламенко и «мовиды» — своеобразной испанской экзистенциальной философии. **Альмадовар** — настоящий культурный герой своей страны. Он обращается к старым мелодраматическим клише и использует их для прорыва в новую парадоксальную реальность — более живучую, чем сама жизнь. Или даже в гиперреальность, обладающую особой интенсивностью, повышенным градусом артистизма, открытую самой безумной фантазии, не скованную правилами бытовой логики, идеологическими или интеллектуальными установками. Жанровое напряжение на грани самоубийства формы и стало источником той энергии, на которой **Альмадовар** выстроил свой эклектичный стиль.

сентябрь

Венецианский показ «Больших надежд» Майка Ли. Вторая волна социального кино Британии набирает баллы

18 В *Больших надеждах* **Майка Ли** речь идет о столкновении романтических идеалов юности с тем, что режиссер именует «холодом жизни» и что в его фильмах отчетливо ассоциируется с тэтчеровской (и последовавшей за ней) эпохой в истории Великобритании. Здесь с особой четкостью заявлена саркастическая позиция **Ли** по отношению к правящему режиму островного государства. Здесь же явлены и основы его крупноплановой, квазителевизионной эстетики — определяющей для второй социальной волны в британском кино. Ее, вместе с **Кеном Лоучем**, и возглавил **Майк Ли**. Плакатом к фильму служит кадр: двое главных героев на фоне памятника **Марксу**. К ностальгическим визитам на кладбище, где похоронен бородатый основоположник, свелись теперь «большие надежды», которые питала в юности пара лондонских пролетариев, изображенных в картине с теплым юмором. Зато **Ли** не жалеет сатирических красок в живописании нравов яппи — нынешних хозяев жизни. Этот фильм появляется в один год с нашей *Маленькой Верой* и делит с ней приз критики в Венеции: перестроечная «маленькая вера» и «большие надежды», разбившиеся о неоконсерватизм, удачно оттеняют друг друга. Следующим взлетом **Майка Ли** станет фильм *Голые* (1989, приз за режиссуру в Канне) — гротескная антиутопия о лондонских маргиналах.

Пейзаж в тумане
Тео Ангелопулоса

Женщины на грани нервного срыва
Педро Альмадовара

И, наконец, смягченный вариант темы несбывшихся «больших надежд» **Ли** мелодраматически аранжирует в *Секретах и обманах* (1996), за которые получит «Золотую пальмовую ветвь» в Канне-96 и будет причислен к пантеону больших имен мировой кинорежиссуры.

сентябрь, 21

Умер Генри Костер

19 В Камарильо (США) умер режиссер **Генри Костер** (род. в 1905 г.). Трудолюбивый и добросовестный работник кинематографа, он писал сценарии и ставил фильмы с гарантированным качеством и в рекордные сроки – и в Германии, где родился, выучился, дебютировал и делал фильмы в течение 7 лет, и в США, где оказался после бегства от нацистов. Тем не менее, ему суждено было дважды сыграть историческую роль. В 1936 г. – когда он спас от краха студию Universal, сделав ставку на никому не известную очаровательную **Дину Дурбин** (*Три умные девочки*, 1936; *Сто мужчин и одна девушка*, 1937). И в 1953 г. – когда с уверенным профессионализмом поставил *Плащаницу* – первый в мире фильм в формате «Синемаскоп».

сентябрь

Премьера «Каннибалов» знаменует вторую молодость Маноэля де Оливейры

20 По иронии судьбы лидером нового португальского кино становится 79-летний патриарх **Маноэль де Оливейра**, первый португальский авангардист и один из первых неореалистов, снявший до революции 1974 г. лишь пять фильмов. Когда революция лишила его крупных земельных угодий, он был вынужден вернуться к камере и с тех пор снимает по фильму в год. *Каннибалы* очаровывают зрителя свободной фантазией, невиданной со времен **Бунюэля**: опера из аристократической жизни завершается каннибальским пиршеством и превращением благородных донов в поросят.

ноябрь, 27

Умер Джон Кэрредайн

21 В Милане умер актер **Джон Кэрредайн** (род. в 1906 г.). После *Охоты на человека* (1941) **Фрица Ланга** он получил меткое и жутковатое прозвище «ходячего трупа». Его амплуа в истории кино – «вампир для бедных». Он унаследовал от величественно-зловещего, инфернального **Белы Лугоши** вампирские плащ и клыки и растиражировал образ Дракулы во множестве дешевых хорроров (включая один из «самых плохих фильмов всех времен и народов» *Билли Кид против Дракулы*, 1966). Тем не менее, долгие годы **Кэрредайн** блистал в ролях второго плана в лучших фильмах классика **Джона Форда** – от *Дилижанса* (1939) до *Осени шайонов* (1964). В его фильмографии – не менее 170 фильмов.

ноябрь, 28

Новую международную кинематографическую награду «Феликс» называют «европейским Оскаром»

22 Название «Феликс» было придумано группой ведущих кинематографистов Европы, встретившихся в одноименном каннском кафе и замысливших ежегодно присуждать Призы европейского кино. Первая церемония вручения премии «Феликс» проходит в Берлине, незадолго до падения Стены. Организаторы акции надеются на воссоздание единого европейского культурного пространства и намереваются на равных включить в него представителей соцстран. В этом смысле символично, что первым главным лауреатом «Феликса» становится *Короткий фильм об убийстве* **Кшиштофа Кесьлевского**. С одной стороны, это крупная экзистенциальная картина мастера мирового класса, с другой – продукт «восточной» польской кинематографии, да еще созданный в конкретной социальной ситуации. Чтобы подчеркнуть восточный вектор «Феликса», его идеологи даже отодвинут на второе место **Вима Вендерса**, чье *Небо над Берлином* станет символом культурного объединения Европы. Остальные призы по главным категориям достанутся **Виму Вендерсу** (режиссура), **Луи Малю** (сценарий), **Максу фон Сюдову** и **Кармен Маура** (актеры), **Педро Альмадовару** («молодой» фильм). Советскому кино достанется приз за лучшую музыку (*Дни затмения* **Александра Сокурова**). Но уже в 1989 г. церемония вручения, проведенная в Париже, будет раскритикована за «дурной вкус». Главные европейские телеканалы откажутся закупать шоу, считая его недостаточно коммерческим. На несколько лет «Евро-Оскар» вернется в Берлин и переместится из официальных парадных залов в студийные павильоны и ангары аэропортов.

Джон Кэрредайн

Маноэль де Оливейра

«Феликс» (в дальнейшем — «Призы европейского кино») по своей престижности так никогда и не приблизится к «Оскару». Восточноевропейские кинематографии обеднеют, потеряв государственную поддержку, а западные столицы не станут раскошеливаться на дорогостоящие церемонии.

ноябрь, 28

Последний фильм великого документалиста Йориса Ивенса удостоен специальной премии «Феликс»

23 За год до своей смерти 90-летний великий документалист **Йорис Ивенс** выпускает фильм *История ветра*, снятый в соавторстве с **Марселин Лоридан**. Неистовый певец первых советских пятилеток, испанской республики, народной демократии и «культурной революции» возвращается к поэтической пластике своих первых авангардистских фильмов, таких как *Мост* (1928) или *Дождь* (1929), сняв впервые за много лет «сюжет» аполитичный, легкий и вольный — как ветер. Красота мира оказывается совершеннее красоты истории. Сам **Ивенс** играет самого себя, режиссера-мага, отправляющегося в поисках ветра в любимый им Китай.

декабрь, 27

Умер Хэл Эшби

24 Умер режиссер **Хэл Эшби** (род. в 1936 г., по др. данным — 1929 г.). По иронии судьбы, **Эшби** знаменит, прежде всего, своими самыми поверхностными и мелодраматичными фильмами *Гарольд и Мод* (1971) о любви юноши и эксцентричной старухи и *Возвращение домой* (1978) о трагедии вьетнамских ветеранов. Тем не менее, он был типичным вольнодумцем гедонистических 1970-х гг., мастером социальной критики — то сдержанно-безнадежной (*Последний наряд*, 1973), то ядовитой (*Будучи там* по роману **Ежи Косинского**, 1979). Лишь однажды **Эшби** удалось выйти из привычного амплуа: в эпическом фильме *На пути к славе* (1976), действие которого происходит во времена «великой депрессии».

Выходит фильм «Они живы» Джона Карпентера — первый антиглобалистский манифест под маской хоррора

25 После коммерческого провала высокобюджетного *Большого переполоха в Малом Китае* (1986) один из самых оригинальных мастеров фантастического кино, **Джон Карпентер**, вынужден вернуться туда, где начинал: в гетто дешевых хорроров. Но радикальный анархист **Карпентер**, как и великие мастера B-movie 1940-х — 1950-х гг., видит преимущество «нищего кино» в большей режиссерской свободе и использует жанр для трансляции вполне серьезных месседжей. *Они живы* — антиутопия, направленная против нового, технократического тоталитаризма.

Премьера фильма «Манифест» Душана Макавеева

26 **Душан Макавеев**, изгнанник из Югославии, заклеймен на Родине как злостный хулиган. Он всегда пытался примирить радикальное левачество и добродушную балканскую жовиальность. Оттесненный на второй план в мировом кинопроцессе, **Макавеев** в фильме *Манифест* делает выбор в пользу второго. Опереточная история анархиста, готовящего в 1920-х гг. покушение на короля некоего восточноевропейского государства, окрашена той же ностальгией по потерянной mittel-Европе, что и некоторые фильмы **Эрнста Любича**.

Последний утопист Годфри Реджио завершает «Повокаццы»

27 Документальный фильм **Годфри Реджио** *Повокаццы* напоминает миру о существовании одержимого режиссера не от мира сего, общающегося с индейскими духами и отвергающего современную цивилизацию. *Повокаццы* — почти уникальный в конце века пример киноутопии, создаваемой режиссером-фанатиком на протяжении многих лет: начало положил *Коянцискаццы* (1977 — 1983). Смысл симфонии образов, снятых во всех концах земного шара (включая самые труднодоступные) — создать некую «всеобщую песнь» о цветении и крахе древних культур, еще сохранившихся на Земле.

Комментарии к сообщениям
Любовь АРКУС (4, 7, 12, 19, 21, 24), Алексей ДУБИНСКИЙ (13), Андрей ПЛАХОВ (1, 2, 9, 11, 15, 17, 18, 22), Михаил ТРОФИМЕНКОВ (3, 5, 6, 8, 10, 14, 16, 20, 23, 25 — 27)

Йорис Ивенс

Хэл Эшби

Джон Карпентер

резюме

Падение «железного занавеса» особенно остро ощущается в Берлине, где все еще высится зловещая Стена. Именно в этом городе в 1988 г. впервые проходит церемония вручения «Феликса» — европейского аналога «Оскара». Старушка Европа стягивает силы на кинематографический фронт, чтобы дать последний и решительный бой Голливуду. В числе фаворитов «Феликса» — фильмы **Кшиштофа Кесьлевского** и **Луи Маля**, **Билле Аугуста** и **Вима Вендерса**, **Бернардо Бертолуччи** и **Педро Альмадовара**, **Александра Сокурова** и **Сергея Параджанова**. Европа стягивает силы — не только в художественном, но и в организационном смысле. В воздухе витает романтическая идея построения общего европейского Дома, и кинематографу в нем должна быть выделена одна из лучших комнат. Церемонии вручения «Феликсов» по замыслу организаторов должны проходить и в традиционных центрах, и в самых экзотических уголках континента — попеременно то в Париже, то в Бухаресте, то в Осло, то в Белграде.

Однако на самом деле оснований для оптимизма не так уж много. По-прежнему набирает мощь британская кинематография. Появляется *Отсчет утопленников*, отметивший пик фестивальной славы **Питера Гринуэя**. На подъеме **Стивен Фрирз**, представивший постмодернистскую версию *Опасных связей*, и **Дерек Джармен**. Однако необарочный маньеризм грозит себя быстро исчерпать. Так вскоре произойдет и во Франции, где выдохнется «новое барокко». В Британии более перспективной окажется линия реалистического гротеска, представленная фильмом **Майка Ли** *Большие надежды*.

Помимо маньеризма, европейскому кино грозит и другой грех — академизм, который к тому же поощряют консервативные жюри на ведущих кинофестивалях: пост-бергмановский эпос датчанина **Билле Аугуста** *Пелле-завоеватель* (Канн); метафизическая притча итальянца **Эрмано Ольми** *Легенда о святом пропойце*, еще одна экзистенциальная притча, хотя и закамуфлированная под политическую актуальность, *Пейзаж в тумане* грека **Тео Ангелопулоса** (Венеция). Все эти фильмы представляют упадническую академическую ветвь европейского кино, а такие его авторы, как **Ольми** и **Ангелопулос**, некогда оживившие кинематографический пейзаж, превращаются в «священных коров» авторско-интеллектуального кино, переживающего кризис. А в это время в той же Венеции разражается скандал по поводу неровного, но живого *Последнего искушения Христа* **Мартина Скорсезе**.

В Америке празднуют кассовый триумф *Человек дождя* **Барри Левинсона**, *Индиана Джонс* **Стивена Спилберга**, *Кролик Роджер...* **Роберта Земекиса** — фильмы, не лишенные авторской интонации, но обращенные к самым элементарным человеческим эмоциям. Индустрия грез вовсю развивает и использует новые технологии для все более изощренных спецэффектов. Американское кино окончательно расстается с воспоминаниями о кризисе 1960-х гг., когда ему приходилось что-то заимствовать из опыта авторского кинематографа Европы. Теперь ситуация обратная. Голливуд на практике формулирует понятие «мэйнстрима» — главного прокатного потока, фактически подчиняющего себе аудиторию всего мира. В то же время в Америке остается большой простор для маргинальных течений, стилевых экспериментов, для жанрового постмодернистского дискурса.

В надвигающемся последнем десятилетии XX в. романтический «Феликс» вместе со всем европейским кино захиреет, и последнее оживет только на исходе 1990-х гг. вместе с кризисом постмодернизма, появлением датской Догмы и «нового реализма». Соперником Голливуда в 1990-е гг. станет не столько европейское, сколько азиатское кино. Не старое, символом ухода которого становится смерть в 1988 г. индийца **Раджа Капура**. А совершенно новое, пришедшее из экзотических (с западной точки зрения) стран. В Берлине в 1988 г. побеждает *Красный гаолян* **Чжана Имоу**, извещая о скором конце перестроечного советского (второй приз дан *Комиссару* **Александра Аскольдова**) и начале китайского сезона. Азиатский бум продлится в течение всего десятилетия и создаст новый фон коммерческому доминированию Голливуда.

Контрапунктом и к тому, и к другому станет художественная мода на жестокое и кровавое «независимое кино», диктаторами которого будут объявлены **Дэвид Линч**, братья **Коэны**, **Квентин Тарантино**. Приближается их время.

Андрей ПЛАХОВ

примечания

КИНО

1986

1 «Кино. Энциклопедический словарь». Выпущен в январе 1986 г. издательством «Советская энциклопедия». Гл. ред. **Сергей Юткевич**. В словаре представлены статьи и очерки по истории мирового и отечественного кинематографа в охвате от 1895 до 1984 гг. Словник включает персоналии, понятия и наименования. Объем 640 страниц, более 900 иллюстраций. Тираж 100 000 экз. Цена за один экз. 11 руб. 70 коп.

2 «Cine Fantom». Первый самиздатовский журнал о кино. Издавался в Москве в 1986 – 1990 гг. Создатель, идеолог и гл. ред. **Игорь Алейников**. За годы существования журнала вышло семнадцать номеров. Из них первые пять сделаны рукотворным способом, последующие печатались на машинке. Тираж варьировался от одного (№№ 1 – 5) до тридцати экземпляров (№№ 6 – 17). Каждый номер содержал от 50 до 150 машинописных страниц и состоял из 15 – 20 материалов различного объема.

3 **Авербах Илья Александрович**. Режиссер. Засл. деятель искусств РСФСР (1976). Род. 28 июля 1934 г. в Ленинграде. В 1958 г. окончил Первый медицинский институт, работал врачом. Окончил Высшие сценарные курсы в Москве (1964, мастерская **И. Ольшанского**) и Высшие режиссерские курсы при к/с «Ленфильм» (1967, мастерская **Г. Козинцева**). С 1967 г. работал на к/с «Ленфильм». Фильмы: новелла *Папаня* (1968, в ф. *Личная жизнь Кузяева Валентина*), *Степень риска* (1969), *Драма из старинной жизни* (1972), *Монолог* (1972), *Чужие письма* (1975), *Объяснение в любви* (1977), *Фантазии Фарятьева* (1979), *Голос* (1982).

4 *Тема*, 1979, вып. в 1986. Авт. сц.: **Глеб Панфилов**, **Александр Червинский**. Реж. **Глеб Панфилов**. Оп.-пост. **Леонид Калашников**. Худ.-пост. **Марксэн Гаухман-Свердлов**. Комп. **Вадим Биберган**. В ролях: **Михаил Ульянов**, **Инна Чурикова**, **Станислав Любшин**, **Евгений Весник**, **Евгения Нечаева**, **Наталья Селезнева**, **Сергей Никоненко** и др. Производство: «Мосфильм».

6 *Путешествие молодого композитора*, 1985. Авт. сц. **Эрлом Ахвледиани**, **Георгий Шенгелая**. Реж. **Георгий Шенгелая**. Оп. **Леван Пааташвили**. Худ.-пост.: **Борис Цхакая**, **Николай Шенгелая**. В ролях: **Леван Абашидзе**, **Гия Перадзе**, **Зураб Кипшидзе**, **Руслан Микаберидзе**, **Лили Иоселиани**, **Теймураз Джапаридзе**, **Кетеван Орахелашвили** и др. Производство: «Грузия-фильм».

7 Экспериментальное творческое объединение (ЭТО). Первоначально – Экспериментальная творческая к/с. Создана приказом Госкино от 21 марта 1964 г. Худ. рук. **Григорий Чухрай**, директор **Владимир Познер**. В 1966 – 1974 гг. ЭТО выпустило 21 п/м игр. ф., 4 док.-публ. и 3 полиэкр. ф.-плаката. 18 из них получили первую категорию и 8 – вторую. Из 19 игр. ф., взятых объединением для анализа результатов, порог окупаемости – 17 млн зрителей – преодолели 13. Это был более высокий результат, чем у к/с, работавших на общих условиях. Фильмы: *Белое солнце пустыни* (1970), *Не горюй!* (1969), *Корона Российской империи, или Снова неуловимые* (1971), *12 стульев* (1971), *Иван Васильевич меняет профессию* (1973), *Земля Санникова* (1973) и др. Приказом Госкино от 20 февраля 1976 г. ЭТО преобразовано в Шестое ТО «Мосфильма», а в мае того же года ликвидировано.

Чухрай Григорий Наумович. Режиссер. Нар. арт. СССР (1981). Род. 23 мая 1921 г. в Мелитополе, Украинская ССР. В 1953 г. окончил ВГИК (мастерская **С. Юткевича**, **М. Ромма**). В 1965 – 1975 гг. возглавлял Экспериментальное творческое объединение при киностудии «Мосфильм». В 1966 – 1971 гг. вел режиссерскую мастерскую во ВГИКе. Фильмы: *Сорок первый* (1956; Спец. приз жюри МКФ в Канне), *Баллада о солдате* (1959; Приз лучшей национальной программе «За гуманизм и исключительные художественные качества» МКФ в Канне, 1960; Ленинская премия, 1961), *Чистое небо* (1961, Гл. приз МКФ в Москве), *Жили-были старик со старухой* (1965), *Трясина* (1978), *Жизнь прекрасна* (1980). В 1965 – 1975 гг. возглавлял ЭТО при к/с «Мосфильм». Умер 29 октября 2001 г.

11 **Герасимов Сергей Аполлинариевич**. Режиссер, педагог. Нар. арт. СССР (1948). Профессор (1946), доктор искусствоведения (1967), академик АПН СССР (1978). Лауреат Премии Ленинского комсомола (1970), Ленинской премии (1984). Герой Соц. Труда (1974). Род. 21 мая 1906 г. в с. Кундравы. Учился в Ленинградском Художественном училище. В 1928 г. окончил Ленинградский институт сценических

искусств. В 1924 – 1933 гг. снимался в ф. мастерской ФЭКС: *Шинель* (1926), *Чертово колесо* (1926), *Новый Вавилон* (1929), *Одна* (1931). Автор ряда теоретических работ по вопросам киноискусства. Фильмы: *Двадцать два несчастья* (1930, совм. с **С. Бартеневым**), *Семеро смелых* (1936), *Комсомольск* (1938), *Учитель* (1939; Гос. премия СССР, 1941), *Маскарад* (1941), *Молодая гвардия* (1948; Гос. премия СССР, 1949), *Тихий Дон* (1957 – 58), *Журналист* (1967), *У озера* (1969; Гос. премия СССР, 1971), *Красное и черное* (1977, тв), *Юность Петра* (1981), *В начале славных дел* (1981), *Лев Толстой* (1984). Во мн. ф. выступал в качестве сценариста и актера. Также снимал хрон.-док. и тв ф., ставил спект. в Театре-студии киноактера и Театре им. Вахтангова. Вел объединенную акт.-реж. мастерскую во ВГИКе (совм. с **Т. Макаровой**). Умер 28 ноября 1985 г.

17 *Жертвоприношение*, 1986. Авт. сц. и реж. **Андрей Тарковский**. Оп.-пост. **Свен Нюквист**. Худ.-пост. **Анн Асп**. В ролях: **Эрланд Юзефсон**, **Сьюзен Флитвуд**, **Аллан Эдваль**, **Гудрун Гисладоттир**, **Свен Вольтер** и др. Производство: Шведский киноинститут, Argos Film S. A. (Франция), Film For International (Великобритания), Jusefson & Nukvist HB, Шведское ТВ СВТ 2, CNC.

19 *Храни меня, мой талисман*, 1986. Авт. сц. **Рустам Ибрагимбеков**. Реж. **Роман Балаян**. Оп.-пост. **Вилен Калюта**. Худ.-пост. **Алексей Левченко**. Комп. **Вадим Храпачев**. В ролях: **Олег Янковский**, **Татьяна Друбич**, **Александр Абдулов**, **Александр Збруев**, **Александр Адабашьян**, **Булат Окуджава**, **Михаил Козаков** и др. Производство: к/с им. Довженко.

20 **Климов Элем Германович**. Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью И. Рубановой см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 53 – 55.

22 *Покаяние*, 1984, вып. в 1987. Авт. сц.: **Нана Джанелидзе**, **Тенгиз Абуладзе**, **Резо Квеселава**. Реж. **Тенгиз Абуладзе**. Оп. **Михаил Агранович**. Худ.-пост. **Георгий Микеладзе**. Комп. **Нана Джанелидзе** (муз. оформление). В ролях: **Автандил Махарадзе**, **Ия Нинидзе**, **Зейнаб Боцвадзе**, **Кетеван Абуладзе**, **Эдишер Гиоргобиани**, **Кахи Кавсадзе**, **Мераб Нинидзе**, **Нато Очигава**, **Дато Папуашвили**, **Нино Закариадзе**, **Верико Анджапаридзе** и др. Производство: «Грузия-фильм».

25 *Письма мертвого человека*, 1986. Авт. сц.: **Константин Лопушанский**, **Вячеслав Рыбаков** при участии **Бориса Стругацкого**. Реж.-пост. **Константин Лопушанский**. Оп.-пост. **Николай Покопцев**. Худ.-пост.: **Елена Амшинская**, **Виктор Иванов**. Комп. **Алексей Журбин**. В ролях: **Ролан Быков**, **Иосиф Рыклин**, **Виктор Михайлов**, **Александр Сабинин**, **Нора Грекалова**, **Вера Майорова**, **Вацлав Дворжецкий**, **Светлана Смирнова** и др. Производство: «Ленфильм».

30 *Борис Годунов*, 1986. Авт. сц. и реж.-пост. **Сергей Бондарчук**. Оп.-пост. **Вадим Юсов**. Худ.-пост. **Владимир Аронин**. Комп. **Вячеслав Овчинников**. В ролях: **Сергей Бондарчук**, **Елена Бондарчук**, **Роман Филиппов**, **Евгений Самойлов**, **Александр Соловьев**, **Ирина Скобцева** и др. Производство: «Мосфильм», Barrandov (ЧССР) при участии Aliance Filmproductione GmbH (Западный Берлин).

31 **Сокуров Александр Николаевич**. Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью М. Ямпольского см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том III. Стр. 114 – 117.

32 Анимационное (мультипликационное) кино в СССР. В России для обозначения синтетического вида искусства, в основе которого лежит покадровая съемка рисованных, живописных, объемно-кукольных или иных образов, до начала перестройки использовалось слово «мультипликация» – от лат. multiplicato, умножение. После падения «железного занавеса» его постепенно вытеснило более распространенное в мире слово «анимация» – франц., англ. animation, итал. animazione – одушевление.

В России мультипликация появилась до революции – первые аним. ф. снял оператор и режиссер **Владислав Старевич** (*Прекрасная Люканида, или война рогачей и усачей*; *Авиационная неделя насекомых*, 1912; *Четыре черта*, 1913; ф. для детей *Веселые сценки из жизни животных*, *Рождество обитателей леса*, 1912). В 1919 г. эмигрировал в Германию.

В 1920-е гг. возник ряд отдельных маленьких студий «графической фильмы», продукцию которых составляли преимущественно сатирические агитплакаты, мультлубки и политшаржи. В 1924 г. снят первый советский аним. ф. *Советские игрушки* (реж. **Д. Вертов**, худ. **А. Бушкин**), в 1927 г. – первые дет. аним. ф.: *Сенька-африканец* (авт. сц., реж. и худ. **Д. Черкес**, по мотивам произведений **К. Чуковского**, к/с «Межрабпом-Русь»), *Каток* (реж. **Д. Черкес** и **И. Иванов-Вано**). В этом же году сделан первый советский ф. в технике «объемной» (кукольной) анимации *Приключения Болвашки* (реж. **Ю. Желябужский**).

В 1930 г. в мультипликацию пришел звук: вторая редакция ф. *Почта* (1929, реж. **М. Цехановский**). В 1933 г. прошел первый общественный просмотр программы детских отечественных м/ф в к/т «Шануар» на Пушкинской площади. Тогда же, на I Всесоюзном совещании по кинокомедии, было принято решение о переходе всей отечественной анимации на «диснеевскую» технологию. В к/т «Ударник» открылся первый фестиваль рисованных диснеевских ф.

1936 г. стал началом процесса принудительного объединения разрозненных мультколлективов Москвы. Была создана студия «Союзмультфильм» (первоначально «Союзмультдетфильм»). Художники и режиссеры студии: **Леонид Амальрик**, **Владимир Сутеев**, **Валентина и Зинаида Брумберг**, **Иван Иванов-Вано**, **Александр Иванов**, **Мстислав Пащенко**, **Пантелеймон Сазонов**, **Ольга Ходатаева**, **Михаил Цехановский**; сценаристы – писатели и драматурги: **Сергей Михалков**, **Корней Чуковский**, **Борис Ласкин**; композиторы: **Александр Варламов**, **Александр Александров**, **Никита Богословский** и др. СМФ создавался как точная копия студии Уолта Диснея (конвейерное производство ф.). В конце 1930-х гг. на СМФ пришли **Федор Хитрук**, **Лев Атаманов**, **Борис Дежкин**, **Борис Степанцев**. До 1940-х гг. продолжалось главенство жанров басни, былины и сказки: *Квартет* (1935, реж. **П. Сазонов**), *Лиса и виноград* (1937, реж. **В. Левандовский**), *Сказка о рыбаке и рыбке* (1937, реж. **А. Птушко**), *Кошкин дом* (1938, реж. **П. Сазонов**). В 1941 г. «Союзмультфильм» эвакуировался в Самарканд.

В 1940-е – 1950-е гг. произошел расцвет мульт. сказки. В 1947 г. вышел первый п/м советский м/ф *Конек-Горбунок* по одноименной сказке **Петра Ершова** (реж. **И. Иванов-Вано**).

В 1950-е гг. возобновилась кукольная мультипликация (после ф. **В. Старевича**, 1910-е гг., и, позже, **А. Птушко**, 1930-е гг.), а также традиция постоянных «серийных» героев: *Необыкновенный матч* (1955, реж.: **М. Пащенко**, **Б. Дежкин**); создана первая серия м/ф (1955, реж. **А. Птушко**) с постоянным кукольным персонажем Братишкиным, впервые появившимся в ф. *Приключения Братишкина* (реж. **Ю. Меркулов**) – *Случай на стадионе*, *Шифрованный документ* (1928), *Сто приключений* (1929), *Кино в деревню!* (1930).

В 1960-е гг. произошел постепенный отход от «диснеевского» метода, вытеснение его редуцированной анимацией; новая эстетика получила название «загребской» (т. к. наибольшее распространение имела в Югославии). Сделанный в этой технике ф. *История одного преступления* (1962, реж. **Ф. Хитрук**) стал сенсацией. На СМФ пришло новое поколение режиссеров и художников: **Ефим Гамбург**, **Анатолий Каранович**, **Роман Качанов**, **Вячеслав Котеночкин**, **Вадим Курчевский**, **Николай Серебряков**, **Иван Уфимцев**, **Андрей Хржановский**. Появились м/ф для взрослых: *Фильм, фильм, фильм* (1968, реж. **Ф. Хитрук**), *Баня* (1962, реж.: **С. Юткевич**, **А. Каранович**), *Скамейка* (1967, реж. **Л. Атаманов**, по рисункам **Х. Бидструпа**, с музыкой «Битлз»), *Жил-был Козявин* (1966), *Стеклянная гармоника* (1968) – реж. **А. Хржановский**, *Шпионские страсти* (1967, реж. **Е. Гамбург**). Начало расцвета авт. аним. кинематографа.

В конце 1960-х – 1970-х гг. развивался жанр философской сказки (*Не в шляпе счастье*, *Клубок* (1968), *Великие холода* (1969), *Сказка о живом времени* (1970) – реж. **Н. Серебряков**), *Ежик в тумане* (1975), *Сказка сказок* (1979) – реж. **Ю. Норштейн**. Новые художники и режиссеры на СМФ: **Гарри Бардин**, **Ирина Ковалевская**, **Леонид Носырев**, **Инна Гаранина**, **Юрий Норштейн**, **Валерий Угаров**, **Анатолий Петров**, **Александр Попов**, **Франческа Ярбусова**. 1970-е гг. стали временем мультоперы, мюзикла: *Бременские музыканты* (1969, реж. **И. Ковалевская**), *В порту* (1975, реж. **И. Ковалевская**); *Голубой щенок* (1976, реж. **Е. Гамбург**). Вернулась техника плоских бумажных «перекладок»: *Лиса и заяц* (1973), *Цапля и журавль* (1974), *Ежик в тумане* (1975), *Сказка сказок* (1979) – реж. **Ю. Норштейн**. В эти же годы лучшие кукольные работы снял **Качанов**: *Письмо* (1970), *Чебурашка* (1971), *Шапокляк* (1974). Расцвет серийных м/ф: *Винни Пух* (1969 – 1972., реж. **Ф. Хитрук**), *Ну, погоди!* (с 1969 г., реж. **Б. Котеночкин**), *38 попугаев* (1976, реж. **И. Уфимцев**), *Малыш и Карлсон* (с 1968 г., реж. **Б. Степанцев**), *Котенок по имени Гав* (1977 – 1980, серия из 4 м/ф, реж. **Л. Атаманов**). Появились экспериментальные ф.: эпическая фреска *Сеча при Керженце* (1971, реж.: **И. Иванов-Вано**, **Ю. Норштейн**, по мотивам оперы **Н. Римского-Корсакова** «Сказание о невидимом граде Китеже»), трилогия по рисункам **А. С. Пушкина**: *Я к Вам лечу воспоминаньем*; *И с вами снова я*; *Осень* (реж. **А. Хржановский**).

Возросла популярность м/ф союзных республик: серии **Валентина Дахно** о приключениях казаков (*Как казаки в футбол играли*, 1970; *Как казаки невест выручали*, 1973; *Как казаки олимпийцами стали*, 1978, и др.); рижская школа кукольного ф. (**Арнольдс Буровс**) и эстонская рисованная мультипликация (**Рейн Раамат**, **Арво Пайстик**, **Прийст Пярн**).

В 1980-е гг. появились фант. ф.: *Контакт* (1981, реж. **В. Тарасов**); *Тайна третьей планеты* (1980, реж. **Р. Качанов**).

В 1987 г. произошла реорганизация студии «Союзмультфильм», студия раскололась на одиннадцать творческих коллективов. Часть творческих работников (среди них **Ю. Норштейн**) покинули студию. Кардинально сократился выпуск м/ф. В 1988 г. была создана первая негосударственная аним. студия «Пилот», будущий призер самых престижных кинофестивалей мира. Президент и художественный руководитель – режиссер, художник и продюсер **Александр Татарский**. Наиболее известные м/ф студии: *Корова* (1989), *Гагарин* (1994, реж. **А. Харитиди**), сборник м/ф *Лифт* (1989 – 1995, реж: **А. Татарский**, **А. Свислоцкий**, **В. Бедошвили**, **Д. Наумов**, **Р. Газизов**, **М. Алдашин**, **И. Ковалев**, **В. Саков**), *Его жена курица* (1989, реж.: **А. Татарский**, **И. Ковалев**), *Унесенные ветром* (1998, реж. **А. Татарский**).

В 1989 г. прошел первый Всесоюзный фестиваль м/ф «Крок», впоследствии ставший Международным (1991). В этом же году одно из отколовшихся объединений СМФ стало самостоятельным предприятием, известным ныне как «Кристмас-филмз». К началу 1990-х гг. только в Москве насчитывалось около 25 студий («Аргус-фильм», «Стайер» – студия **Г. Бардина**, «Анима-фильм» и пр.).

1990-е гг. – начало эры компьютерных технологий, экспансия западных м/ф. Старые м/ф выходили в основном на видеокассетах, новые демонстрировались исключительно на Международных фестивалях. В 1992 г. права на прокат уникальной коллекции СМФ (1500 фильмов за 60 лет), в ущерб интересам студии, проданы бывшему советскому актеру, ныне гражданину США **Олегу Видову**. Госкино прекратило финансирование СМФ.

В 1994 г. на базе студии «Пилот» была создана Школа новых экранных технологий «Пилот». В 1995 г. прошел первый фестиваль аним. ф. «Золотая Рыбка»; в 1996 г. – «Всероссийский фестиваль Таруса». В 1997 г. была создана телекомпания «Пилот ТВ» (наследница одноименной студии), которая впоследствии выпускала телепрограмму «Чердачок Фруттис. Шоу братьев Пилотов» (1997 – 1999), а также занималась производством рекламы, музыкальных клипов, компьютерных игр и web-дизайном, разработкой новых технологий, позволяющих ускорить производство ф.

В 1999 г. «Союзмультфильм» раскололся на два независимых предприятия: Открытое акционерное общество (дир. **Сергей Скулябин**) и федеральное государственное унитарное предприятие (дир. **Эрнст Рахимов**).

34 Детское кино в СССР. В период с 1920-х до начала 1990-х гг. к понятию «детское кино» относили худ., м/ф, док., науч.-поп., уч. ф., специально предназначенные для дет. аудитории. В СССР в понятие «детское кино» входили не только кинопроизведения, снятые для детей (как в дореволюционной России и во всем мире во все времена), но и вся совокупность учреждений и организаций, работающих в этой области и для нее. Как самостоятельная разветвленная отрасль (отдельное планирование, производство, прокат, образование и подготовка кадров, информационные и рекламные службы) детское кино существовало только на территории СССР и стран соц. лагеря, что объясняется исключительной опекой советских идеологических ведомств и властных структур, рассматривавших детское кино как мощное средство «воспитания подрастающего поколения».

В 1918 г. вышел первый ф. для детей *Сигнал* (реж. **А. Аркатов**, по **В. Гаршину**). В 1922 г. резолюцией XI съезда РКП(б) РКСМ и Наркомпросу вменили в обязанность сосредоточить усилия на создании детское кино в СССР. В 1920-е гг. созданы специальные школьные передвижки, демонстрировавшие как уч., так и худ. ф. для детей. Начало 1930-х гг. – время массовой кинофикации школ. В 1931 г. вышел первый выпуск док. к/ж *Пионерия*. Первым звуковым дет. ф. стали *Рваные башмаки* (1933, реж. **М. Барская**); первый фильм в «комбинированной» технике – *Новый Гулливер* (1935, реж. **А. Птушко**).

В 1936 г. созданы студии «Союздетфильм» и «Союзмультфильм». Появляется первый прикл. ф. *Дети капитана Гранта* (1936, реж. **В. Вайншток**). В 1938 г. создана первая киносказка *По щучьему велению* – дебют **Александра Роу**. В 1939 г. снят первый науч.-фант. дет. ф. *Космический рейс* (реж. **В. Журавлев**). Объемы производства стабильно росли: 1929 г. – до 25 ф. в год, 1935 г. – до 40 ф., 1941 г. – до 80 ф.

В 1941 г. «Союздетфильм» (худ. рук. **С. Юткевич**) эвакуировался в Таджикистан, а в 1948 г. ликвидировался, и на его базе была создана студия им. Горького. До 1953 гг. продолжалось время «малокартинья»: первый значительный ф. **Надежды Кошеверовой** *Золушка* (1947, совм. с **М. Шапиро**), дебют **Ильи Фрэза** *Слон и веревочка* (1946), *Первоклассница* (1948).

В 1953 г. при к/с «Центрнаучфильм» было организовано Объединение детских и юношеских ф. «Радуга» (организатор **Борис Долин**), где созданы первые детские науч.-поп. к/ж *Хочу все знать* (1957) и к/а *Звездочка* (1965) и *Горизонт* (1965). 1956 г. – первый советский широкоэкранный фильм со стереофоническим звуком *Илья Муромец* (реж. **А. Птушко**). В 1957 г. вышло постановление Минкульта СССР «О расширении производства детских фильмов, о создании объединений детских и юношеских фильмов на студиях».

В 1959 г. на к/с «Мосфильм» создано ТО «Юность» (худ. рук.: **А. Хмелик**, **А. Птушко**, **Р. Быков**). Дебюты **А. Митты** (*Друг мой, Колька!*, 1961, совм. с **А. Салтыковым**), **Э. Климова** (*Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен*, 1964). 1960-е гг. – расцвет киносказки (*Морозко*, 1964, реж. **А. Роу**, *Старик Хоттабыч*, 1956, реж. **Г. Казанский**; *Сказка о потерянном времени*, 1964, реж. **А. Птушко**; *Королевство кривых зеркал*, 1963, реж. **А. Роу**), расцвет «авторского» (*Звонят, откройте дверь*, 1965, реж. **А. Митта**, *Айболит-66*, 1966, реж. **Р. Быков**) и «жанрового» детского кино (*Неуловимые мстители*, 1966, реж. **Э. Кеосаян**).

В 1972 г. Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему улучшению развития кинематографии...» к/с им. Горького возвратили статус к/с «для детей и юношества», на ВКСР объявили спец. набор режиссеров и сценаристов дет. кино. В 1974 г. вышел первый к/ж *Ералаш*. В целом в 1970-е гг. объемы пр-ва дет. ф. сокращались, уменьшались бюджеты для дет. ф., постепенно падал престижа дет. кино; началось развитие дет. кино на ТВ. Развивалось жанровое дет. кино: киномюзиклы *Ох, уж эта Настя!* (1971, реж. **Ю. Победоносцев**); *Автомобиль, скрипка и собака Клякса* (1974, реж. **Р. Быков**), *Приключения Буратино* (тв, 1975, реж. **Л. Нечаев**), *Про Красную Шапочку* (тв, 1977, реж. **Л. Нечаев**), *Шла собака по роялю* (1978, реж. **В. Грамматиков**), *Мэри Поппинс, до свидания* (тв, 1983, реж. **Л. Квинихидзе**); науч.-фант. ф. *Москва – Кассиопея* (1973, реж. **Р. Викторов**), *Отроки во Вселенной* (1974, реж. **Р. Викторов**). Бум «школьного» ф.: *Розыгрыш* (1976, реж. **В. Меньшов**), *В моей смерти прошу винить Клаву К.* (1979, реж. **Н. Лебедев**, **Э. Ясан**), *Вам и не снилось...* (1980, реж. **И. Фрэз**).

В 1980-е гг. объемы пр-ва продолжали падать, как и посещаемость спец. д. к/т, росла популярность дет. тв кино: *Приключения Электроника* (1979, реж. **К. Бромберг**), *Гостья из будущего* (1984, реж. **П. Арсенов**). 20 мая 1989 г. был создан Всесоюзный Центр развития кино и ТВ для детей и юношества, в 1992 г. переименованный в Международный Фонд развития кино и ТВ для детей и юношества (Фонд **Ролана Быкова**). Фонд восстановил традицию проведения Московского международного фестиваля фильмов для детей и юношества, проходившего раз в два года в рамках Московского международного кинофестиваля и родившегося вместе с МКФ (1935). Фонд **Ролана Быкова** подключился на XIV фестивале (всего их было восемнадцать). В 1990-е гг. пр-во дет. ф. практически остановилось.

35 **Козинцев Григорий Михайлович**. Режиссер, сценарист, педагог. Нар. арт. СССР (1964). Род. 22 марта 1905 г. Учился в школе живописи **А. Экстер** в Киеве, работал пом. художника в театре **Валерия Соловцова**. С 1920 г. в Петрограде, учился в Высш. худ. мастерских АХ. В 1921 г. основал театр-мастерскую ФЭКС (совм. с **Л. Траубергом**). С 1924 г. перешел на к/ф-ку «Севзапкино» (ныне «Ленфильм»). Фильмы: *Похождения Октябрины* (1924), *Мишки против Юденича* (1925), *Шинель* (1926, по **Н. Гоголю**, сцен. **Ю. Тынянова**), *Чертово колесо* (1926), *Братишка* (1927), *С. В. Д.* (1927, сц. **Ю. Оксмана**, **Ю. Тынянова**), *Новый Вавилон* (1929) – немые; *Одна* (1931), *Юность Максима* (1935), *Возвращение Максима* (1937), *Выборгская сторона* (1939), *Простые люди* (1945) – совм. с **Л. Траубергом**; *Пирогов* (1947), *Белинский* (1953), *Дон Кихот* (по **М. Сервантесу**, сцен. **Е. Шварца**), *Гамлет* (1964), *Король Лир* (1971). Не закончил работу над ф. *Гоголиада* – киносюиты на темы «Петербургских повестей» **Н. Гоголя** (сценарий опубликован посмертно). Умер 11 мая 1973 г.

36 **Муратова Кира Георгиевна**. Режиссер. Биографию, фильмографию и статью Т. Москвиной см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 297 – 299.

38 **Ужвий Наталья Михайловна**. Актриса. Нар. арт. СССР (1944). Герой Соц. Труда (1973), лауреат Гос. премий (1946, 1949, 1951, 1984). Род. 27 августа 1898 г. в г. Любомле Волынской губернии. В 1923 г. окончила театральную студию при Первом государственном драматическом театре УССР им. Т. Шевченко. Работала в театрах «Держдрама», «Березіль», Академическом украинском драматическом

театре им. И. Франко. Среди фильмов: *Назар Стодоля* (1937), *Выборгская сторона* (1938), *Кармелюк* (1938), *Радуга* (1943), *Тарас Шевченко* (1951), *Без вести пропавший* (1956), *Украинская рапсодия* (1961), *Пой песню, поэт* (1971).

40 *Мой друг Иван Лапшин*, 1984. Авт. сц. **Эдуард Володарский**. Реж.-пост. **Алексей Герман**. Оп.-пост. **Валерий Федосов**. Худ.-пост. **Юрий Пугач**. В ролях: **Андрей Болтнев**, **Нина Русланова**, **Андрей Миронов**, **Алексей Жарков**, **Зинаида Адамович**, **Александр Филиппенко**, **Юрий Кузнецов** и др. Производство: «Ленфильм».

41 **Кузнецов Михаил Артемьевич**. Актер. Нар. арт. РСФСР (1964). Лауреат Гос. премии СССР (1952). Род. в 1918 г. в Богородске (Московская область). Окончил драматическое отделение Государственной оперно-драматической студии им. К. Станиславского. Работал в Театре-студии киноактера. Фильмы: *Машенька* (1942), *Иван Грозный* (1944 – 1945), *Тарас Шевченко* (1951), *Командир корабля* (1954), *Матрос Чижик* (1955), *Без вести пропавший* (1956), *Чрезвычайное происшествие* (1958), *Тайное голосование* (1980), *Багратион* (1985).

44 *Лермонтов*, 1986. Авт. сц. и реж. **Николай Бурляев**. Оп.-пост. **Олег Мартынов**. Худ.-пост. **Виктор Юшин**. В ролях: **Николай Бурляев**, **Ваня Бурляев**, **Вова Файбышев**, **Галина Беляева**, **Наталья Бондарчук**, **Борис Плотников**, **Инна Макарова**, **Юрий Мороз** и др. Производство: «Мосфильм».

47 **Максимова Елена Александровна**. Актриса. Засл. арт. РСФСР (1958). Род. 23 ноября 1907 г. в Москве. В 1925 – 1927 гг. училась в к/с при Моспрофобре под руководством **Владимира Гардина** и **Константина Эггерта**. В кино с 1926 г. Среди фильмов: *Бабы рязанские* (1927), *Земля* (1930), *Тихий Дон* (1931), *Аэроград* (1935), *Груня Корнакова* (1936), *Поднятая целина* (1940), *Чужая родня* (1956), *Саша вступает в жизнь* (1957), *Отчий дом* (1959), *Чудотворная* (1960), *Цыган* (1967), *За облаками небо* (1973), *Безотцовщина* (1967), *Тайна записной книжки* (1981) и др.

50 *Комиссар*, 1967, вып. в 1988. Авт. сц. **Александр Аскольдов** (по мотивам рассказа **Василия Гроссмана** «В городе Бердичеве»). Реж. **Александр Аскольдов**. Оп. **Валерий Гинзбург**. Худ.-пост. **Сергей Серебренников**. Комп. **Альфред Шнитке**. В ролях: **Нонна Мордюкова**, **Ролан Быков**, **Раиса Недашковская**, **Людмила Волынская**, **Василий Шукшин**, **Люба Кац**, **Павлик Левин**, **Дима Клейман**, **Марта Браткова**, **Игорь Фишман**, **Сергей Никоненко**, **Отар Коберидзе**, **Леонид Реутов**, **Виктор Шахов**. Производство: к/с им. М. Горького, при участии «Мосфильма».

52 *Плюмбум, или Опасная игра*, 1986. Авт. сц. **Александр Миндадзе**. Реж.-пост. **Вадим Абдрашитов**. Оп.-пост. **Георгий Рерберг**. Худ.-пост. **Александр Толкачев**. Комп. **Владимир Дашкевич**. В ролях: **Антон Андросов**, **Елена Дмитриева**, **Елена Яковлева**, **Зоя Лирова**, **Александр Феклистов**, **Александр Пашутин**, **Владимир Стеклов**, **Алексей Жарков** и др. Производство: «Мосфильм».

54 *Чужая Белая и Рябой*, 1986. Авт. сц. и реж.-пост. **Сергей Соловьев**. Оп.-пост. **Юрий Клименко**. Худ.-пост. **Марксэн Гаухман-Свердлов**. В ролях: **Слава Ильющенко**, **Любомирас Лауцявичюс**, **Султан Бапов**, **Владимир Стеклов**, **Людмила Савельева**, **Илья Иванов**, **Андрей Битов** и др. Производство: «Казахфильм» при участии «Мосфильма».

56 *Праздник Нептуна*, 1986, новелла в одноименном к/а. Авт. сц. **Владимир Вардунас**. Реж.-пост. **Юрий Мамин**. Оп.-пост. **Анатолий Лапшов**. Худ.-пост. **Георгий Кропачев**. Комп. **Юрий Мамин**. В ролях: **Виктор П. Михайлов**, **Виолетта Жухимович**, **Роберт Курляндчик**, **Яков Степанов**, **Виктор Цепаев**, **Анатолий Быстров** и др. Производство: «Дебют» («Мосфильм»).

57 **Высоцкий Владимир Семенович**. Поэт, актер, автор и исполнитель песен. Лауреат Гос. премии СССР (1987, посмертно). Род. 25 января 1938 г. в Москве. Учился в Московском инженерно-строительном институте. В 1960 г. окончил Школу-студию МХАТа. Работал актером в Московском театре им. Пушкина, Московском театре миниатюр. С 1964 г. в Московском театре драмы и комедии на Таганке. Дебют в кино *Сверстницы* (1959, эпизод). Среди фильмов: *Карьера Димы Горина* (1961), *713-й просит посадку* (1962), *Стряпуха* (1965), *Вертикаль* (1966), *Я родом из детства* (1966), *Война под крышами* (1967), *Короткие встречи* (1967, вып. в 1987), *Интервенция* (1968, вып. в 1987), *Служили два товарища* (1968), *Хозяин тайги* (1968), *Опасные гастроли* (1969), *Плохой хороший человек* (1973), *Бегство мистера Мак-Кинли* (1975), *Единственная* (1975), *Сказ про то, как царь Петр арапа женил* (1976), *Маленькие трагедии* (1979), *Место встречи изменить нельзя* (1979, тв). Автор и исполнитель песен более чем двадцати пяти к/ф. Умер 25 июля 1980 г.

59 *Левша*, 1986. Авт. сц. и реж.-пост. **Сергей Овчаров**. Оп.-пост. **Валерий Федосов**. Худ.-пост. **Наталия Васильева**. В ролях: **Николай Стоцкий**, **Владимир Гостюхин**, **Леонид Куравлев**, **Юрий Яковлев**, **Лев Лемке**, **Николай Лавров**, **Александр Суснин**, **Сергей Паршин**. Производство: «Ленфильм».

60 **Кенигсон Владимир Владимирович**. Актер. Нар. арт. СССР (1982). Лауреат Гос. премии СССР (1950). Род. 7 ноября 1907 г. в Симферополе. Работал в театрах Симферополя, Куйбышева, Днепропетровска, в Камерном театре в Москве. С 1949 г. – в Малом театре. Среди фильмов: *Падение Берлина* (1949), *Незабываемый 1919* (1951), *Дело «Пестрых»* (1958), *Друзья и годы* (1965), *Семнадцать мгновений весны* (1972), *Огненный мост* (1976), *Лунная радуга* (1983). Принимал участие в дубляже иностранных фильмов.

62 *Кин-дза-дза*, 1986. Авт. сц.: **Реваз Габриадзе**, **Георгий Данелия**. Реж.-пост. **Георгий Данелия**. Оп.-пост. **Павел Лебешев**. Худ.-пост.: **Александр Самулекин**, **Теодор Тэжик**. Комп. **Гия Канчели**. В ролях: **Станислав Любшин**, **Евгений Леонов**, **Юрий Яковлев**, **Леван Габриадзе**, **Ольга Машная**, **Ирина Шмелева**, **Лев Перфилов** и др. Производство: «Мосфильм».

64 «Советский экран». Иллюстрированный журнал о кино, рассчитан на массового читателя. Создан в январе 1925 г. в Москве. Изначально еженедельник, выходил как приложение к «Кино-газете» (ее цена вместе с приложением 10 коп.) тиражом 32 000 экз. С марта 1925 г. стал приложением к «Рабочей кино-газете» и получил название «Советский экран». С апреля 1925 г. продавался в розницу уже без газеты, по прежней цене. Тираж 45 000 экз. Тогда же была объявлена первая подписка на «СЭ» в СССР и за рубежом (7 руб. в СССР, $ 5 за границей). В 1926 г. ответ. ред. журнала **Александр Курс**, зав. ред. **Николай Шпиковский**. Круг сотрудников: **Всеволод Мейерхольд**, **Абрам Роом**, **Сергей Третьяков**, **Александр Кугель**, **Виктор Шкловский**, **Осип Брик**, **Виктор Ардов**, **Исаак Бабель**, **Вера Инбер**, **Илья Эренбург**, **Михаил Кольцов** и др. Тираж в 1927 г. 70 000 экз.; с начала 1929 г. с 80 000 экз. он упал до 45 000 экз., а затем до 25 000 экз. Ответ. ред. **Яков Рудой**, зав. ред. **Хрисанф Херсонский**. С № 44 за 1929 г. «СЭ» переименовали в «Кино и жизнь». Тираж вырос до 50 000 экз. Цена 15 коп.

В 1941 – 1956 гг. журнал не издавался; возродился в 1957 г. как орган Министерства культуры СССР. Редколлегия: **Сергей Бондарчук**, **Михаил Калатозов**, **Владимир Шнейдеров** и др. Журнал выходил 2 раза в месяц, тираж 200 000 экз. Цена 1 руб. 50 коп.

С 1961 г. гл. ред. **Елизавета Смирнова**. Тираж 400 000 экз., цена (после реформы) 15 коп. «СЭ» стал органом Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии. С № 11 за 1961 г. гл. ред. **Дмитрий Писаревский**. Редколлегия: **Александр Алов**, **Алексей Баталов**, **Станислав Ростоцкий** и др. Зам. гл. ред. **Борис Галанов**. Рубрику «Популярная киноэстетика» вел **Анри Вартанов**. Печатались **Инна Соловьева**, **Вера Шитова**, **Майя Туровская**, **Нея Зоркая**, **Лев Аннинский**, **Станислав Рассадин**, **Виктор Демин**. В 1963 г. тираж 600 000 экз., потом 700 000 экз. С № 11 журнал стал органом Гос. комитета Совета Министров СССР по кинематографии (Госкино) и Союза работников кинематографии. Авторы начала 1960-х гг.: **Вартанов**, **Юрий Ханютин**, **Галанов**, **Ирина Рубанова**, **Маргарита Кваснецкая**, **Марк Зак**, **Александр Караганов**, **Илья Вайсфельд**, **Николай Коварский**, **Инна Соловьева**.

В 1966 г. на логотипе «СЭ» появилась пометка «критико-публицистический иллюстрированный журнал». В 1969 г. журнал выходил рекордным тиражом – 2 200 000 экз.

С 1975 г. гл. ред. **Анатолий Голубев**. Редколлегия: **Алексей Баталов**, **Никита Богословский**, **Толомуш Океев**, **Станислав Ростоцкий**, **Григорий Рошаль**, **Юлиан Семенов**, **Вадим Юсов**, **Борис Чирков**, **Татьяна Хлоплянкина**, **Юрий Ханютин** и др. Авторы 1970-х: **Лилия Маматова**, **Алла Гербер**, **Константин Рудницкий**, **Лев Карахан**, **Елена Бокшицкая**, **Василий Кисунько**, **Людмила Закржевская**, **Татьяна Хлоплянкина**, **Эльга Лындина** и др. Тираж 1 950 000 экз., цена 25 коп. С 1979 г. гл. ред. **Даль Орлов**. В 1980 г. тираж 1 900 000 экз., цена 35 коп.

В 1986 – 1989 гг. «СЭ» возглавил **Юрий Рыбаков**. Авторы: **Сергей Добротворский**, **Татьяна Москвина**, **Сергей Шолохов**, **Петр Черняев**, **Евгения Тирдатова**, **Алексей Ерохин**, **Сергей Лаврентьев**.

В 1989 – 1993 гг. гл. ред. **Виктор Демин**. Тираж 1 000 000 экз., цена 60 коп. Авторы: **Андрей Зоркий, Дая Смирнова, Евгения Тирдатова, Юрий Богомолов, Эльга Лындина, Елена Стишова, Сергей Лаврентьев** и др. С 1994 г. гл. ред. **Борис Пинский**. В 1991 – 1997 гг. журнал выходил под названием «Экран»; в 1997 г. вернулось прежнее название «Советский экран». Авторы: **Олег Горячев, Евгений Габрилович, Ольга Шумяцкая, Мирон Черненко, Вера Иванова, Анна Итенберг** и др.

65 **Ермаш Филипп Тимофеевич**. Организатор кинопроцесса. Награжден Орденом Ленина, Октябрьской революции, Тремя орденами Трудового Красного Знамени, Орденом Знак Почета, Красной звезды, медалью «За отвагу» и др. Род. 4 сентября 1923 г. в д. Жарково Новосибирской области. Окончил филологический факультет Уральского университета им. М. Горького. В 1950 – 1953 гг. работал вторым, в 1953 – 1956 гг. – первым секретарем Свердловского горкома ВЛКСМ, 1956 – 1958 гг. – зав. Отделом науки, школ и культуры Свердловского обкома КПСС, 1962 – 1967 гг. – зав. сектором идеологического отдела ЦК КПСС в Москве, 1967 – 1986 гг. – зав. отделом культуры ЦК КПСС, 1972 – 1986 гг. – председатель Госкино. Автор статей и книг: Обмен фильмами. Свет и тени // В сб.: Правда о культурном обмене. – М., 1976; Книга – экран революции. – М., 1979; Киноэкран – зеркало эпохи // В кн.: Экран–80. – М., 1982.

Камшалов Александр Иванович. Организатор кинопроцесса. Биографию, библиографию и статью И. Павловой см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 22 – 23.

66 **Тарковский Андрей Арсеньевич**. Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью М. Туровской см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том III. Стр. 202 – 205.

1987

3 **Эфрос Анатолий Васильевич**. Режиссер. Засл. деятель искусств РСФСР (1976). Род. 3 июня 1925 г. в Москве. Учился в актерской студии при Театре им. Моссовета. Окончил режиссерский факультет ГИТИСа (мастерская **М. Кнебель**). Работал режиссером в Рязанском драматическом театре, Центральном детском театре, главным режиссером Театра им. Ленинского комсомола, Театра на Таганке. Автор книг и статей о театре и кино. Фильмы: *Шумный день* (1960), *Високосный год* (1961), *Двое в степи* (1962), *Борис Годунов* (1970, тв-спект.), *Всего несколько слов в честь господина де Мольера* (1973, тв-спект.), *Таня* (1974, тв), *По страницам журнала Печорина* (1975, тв-спект.), *Фантазия* (1976, тв), *В четверг и больше никогда* (1977), *Ромео и Джульетта* (1983, тв спект.).

4 **Ильинский Игорь Владимирович**. Актер, режиссер. Нар. арт. СССР (1949). Лауреат Гос. премии СССР (1942, 1951), Ленинской премии (1980), Герой Соц. Труда (1974). Род. 24 июля 1901 г. в Москве. Учился в Театральной студии **Федора Комиссаржевского**. С 1918 г. работал актером в московских театрах: Оперетты, «Летучая мышь», Революционной сатиры, МХАТ, Первого государственного театра для детей, Театре им. В. Э. Мейерхольда; с 1938 г. – в Малом театре, где также ставил спектакли. Дебют в кино *Аэлита* (1924, реж. **Я. Протазанов**). Среди фильмов: *Закройщик из Торжка* (1925), *Процесс о трех миллионах* (1926), *Поцелуй Мэри Пикфорд* (1927), *Праздник Святого Йоргена* (1930), *Волга-Волга* (1938), *Хирургия* (1939), *Карнавальная ночь* (1956), *Гусарская баллада* (1962), *Званый ужин* (1962). Сорежиссер фильмов *Однажды летом* (1936), *Старый знакомый* (1969), *Эти разные, разные, разные лица* (1972, тв).

5 «Искусство кино». Иллюстрированный ежемесячный журнал о кино, рассчитан на специалистов в области кино, а также читателей, интересующихся теорией и историей кино. Основан в 1931 г. в Москве. В 1931 – 1932 гг. выходил под названием «Пролетарское кино», в 1932 – 1935 гг. – «Советское кино», с 1936 г. – «Искусство кино». Вначале – орган Главного управления кинопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР. Тираж 6000 экз., цена 3 руб. 50 коп. Среди авторов: **Сергей Герасимов, Николай Кладо, Александр Февральский, Сергей Юткевич, Иван Пырьев, Евгений Габрилович, Григорий Козинцев**. Свои статьи публиковали **Гарольд Ллойд, Рене Клер, Герберт Уэллс**.
В 1940 г. появилась первая редколлегия: **Иван Астахов, Сергей Герасимов, Александр Довженко, Алексей Каплер, Григорий Козинцев, Арон Митлин, Михаил Ромм, Илья Трауберг, Сергей Эйзенштейн, Сергей Юткевич**. Среди авторов – **Хрисанф Херсонский, Ростислав Юренев, Эдгар Арнольди, Леонид Любашевский**. Во время войны «ИК» не выходил.
В 1946 г. «ИК» стал органом Министерства кинематографии СССР. Тираж 4000 экз., цена 10 руб. Выходили сдвоенные номера, по 4 номера в год. Редколлегия: **Иван Пырьев** (ответ. ред.), **Евгений Габрилович, Владимир Грачев, Михаил Калатозов, Всеволод Пудовкин, Борис Чирков, Сергей Эйзенштейн**. Авторы: **Виталий Ждан, Николай Оттен** и др.
В 1948 – 1950 гг. журнал возглавил **Николай Лебедев**. Редколлегия: **Виталий Ждан, Владимир Грачев, Александр Згуриди, Илья Копалин, Людмила Погожева, Михаил Чиаурели, Сергей Юткевич, Ростислав Юренев** и др. С 1953 г. журнал стал органом Министерства кинематографии СССР и Союза писателей СССР. Нормализовалась его периодичность (12 номеров в год). В 1954 г. впервые был назначен гл. ред. – **Виталий Ждан**. Тираж к 1955 г. составляет 14 800 экз.
В 1956 г. гл. ред. стала **Людмила Погожева**. Редколлегия: **Александр Довженко, Александр Згуриди, Роман Кармен, Иван Пырьев, Сергей Юткевич, Ростислав Юренев** и др. В 1957 г. журнал стал органом Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии. Среди авторов – **Майя Туровская, Ростислав Юренев, Семен Фрейлих, Юрий Ханютин, Виктор Шкловский, Лев Аннинский, Юрий Богомолов, Анри Вартанов, Леонид Муратов, Нея Зоркая**. К 1963 г. тираж достиг 29 000 экз.
С 1966 г. «ИК» – орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР. С 1969 г. журнал возглавлял **Евгений Сурков**. Редколлегия: **Владимир Баскаков, Даль Орлов, Кира Парамонова, Станислав Ростоцкий, Григорий Козинцев**. Среди новых авторов: **Марина Голдовская, Андрей Зоркий, Юрий Айхенвальд**. Тираж 35 000 экз., цена 1 руб.
В 1970-е – 1980-е гг. тираж достиг 56 000 экз. Среди авторов: **Николай Савицкий, Александр Гельман, Лев Кулиджанов, Константин Славин, Владимир Ишимов, Евгений Вейцман, Лилия Маматова, Лев Карахан**.
В конце 1982 г. гл. ред. стал **Армен Медведев**. Авторы: **Ольга Кучкина, Татьяна Тэсс, Николай Гибу, Сергей Юткевич, Константин Щербаков, Нина Зархи** и др. Тираж 55 000 экз., цена 1 руб. 30 коп.
В конце 1984 г. **Медведева** сменил **Юрий Черепанов**. Авторы: **Нина Зархи, Андрей Плахов, Марат Власов, Андрей Зоркий, Николай Савицкий, Александр Трошин, Евгений Аб** и др. Тираж 50 000 экз.
В январе 1987 г. гл. ред. был назначен **Константин Щербаков**. Среди авторов: **Аркадий Ваксберг, Людмила Джулай, Александр Митта, Федор Хитрук, Андрей Плахов, Кирилл Разлогов, Евгений Марголит, Нея Зоркая, Андрей Шемякин, Лев Рошаль, Михаил Левитин, Виктор Демин, Татьяна Москвина, Сергей Муратов, Лев Аннинский, Татьяна Хлоплянкина, Александр Аронов, Петр Шепотинник, Александр Тимофеевский** и др. Тираж 54 000 экз.
С 1993 г. гл. ред. **Даниил Дондурей**. Тираж 4000 – 6000 экз. Цена при меняющихся в стране деньгах и дифференцированной подписке различная: 13 – 15 руб. по подписке, 17 руб. в розницу.

6 *Скверный анекдот*, 1966, вып. в 1987. Авт. сц.: **Леонид Зорин, Александр Алов, Владимир Наумов**. Реж.-пост.: **Александр Алов, Владимир Наумов**. Оп.-пост. **Анатолий Кузнецов**. Худ.-пост. **Алексей Пархоменко**. Комп. **Николай Каретников**. В ролях: **Евгений Евстигнеев, Виктор Сергачев, Александр Грузинский, Елена Понсова, Елизавета Никищихина, Майя Булгакова, Зоя Федорова, Глеб Стриженов, Георгий Георгиу, Николай Гринько**. Производство: «Мосфильм».

7 *Легко ли быть молодым?*, 1986. Авт. сц.: **Абрам Клецкин, Евгений Марголин, Юрис Подниекс**. Реж.-пост. **Юрис Подниекс**. Оп. **Карл Залцманис**. Комп. **Мартыньш Браунс**. Производство: Рижская к/с.

9 **Анджапаридзе Вера**. Актриса. Биографию, библиографию, фильмографию и статью Г. Гвахария см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том I. Стр. 56 – 57.

11 **Параджанов Сергей Иосифович**. Режиссер, художник, сценарист. Биографию, библиографию, фильмографию и статью О. Ковалова см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 438 – 440.

15 **Чулюкин Юрий Степанович**. Режиссер. Нар. арт. РСФСР (1979). Лауреат премии Ленинского комсомола (1979). Лауреат Гос. премии РСФСР им. Крупской (1984). Род. 9 ноября 1929 г. в Москве. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская **Г. Александрова**,

М. Чиаурели). Работал на ТВ, с 1958 г. – реж.-пост. на к/с «Мосфильм». Соавтор сценариев большинства своих картин, а также фильмов *Юнга со шхуны «Колумб»* (1963, реж. **Е. Шерстобитов**), *Дубравка* (1967, реж. **Р. Василевский**), *На пути в Берлин* (1969, реж. **Б. Ершов**) и др. Преподавал во ВГИКе. Фильмы: *Неподдающиеся* (1959), *Девчата* (1962), *Королевская регата* (1967), *Жизнь, ставшая легендой* (1971, сериал), *И на Тихом океане...* (1973), *Родины солдат* (1975), *Поговорим, брат...* (1979), *Не хочу быть взрослым* (1983), *Как стать счастливым* (1985), *Микко из Тампере просит совета* (1986).

16 **Новиков Александр Васильевич**. Педагог. Биографию, библиографию и статью Е. Леоновой см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 379 – 380.

17 *Зеркало для героя*, 1987. Авт. сц. **Надежда Кожушаная**. Реж.-пост. **Владимир Хотиненко**. Оп.-пост. **Евгений Гребнев**. Худ.-пост. **Михаил Розенштейн**. Комп. **Борис Петров**. В ролях: **Сергей Колтаков**, **Иван Бортник**, **Борис Галкин**, **Наталья Акимова**, **Феликс Степун**, **Яков Степанов**, **Виктор Смирнов**, **Николай Стоцкий**, **Сергей Паршин**, **Александр Песков** и др. Производство: Свердловская к/с.

21 **Иванов-Вано Иван Петрович**. Режиссер, художник, сценарист аним. кино, педагог. Нар. арт. СССР (1985). Лауреат Гос. премии РСФСР (1970). Род. 8 февраля 1900 г. в Москве. В 1923 г. окончил ВХУТЕМАС (мастерская **И. Машкова**). С 1936 г. работал на к/с «Союзмультфильм». В 1939 г. (совм. с **Ф. Богородским**, **Б. Дубровским-Эшке**, **С. Козловским**) организовал художественный факультет во ВГИКе, руководил мастерской режиссеров мульт. кино. Фильмы: *Сенька-африканец* (1927), *Каток* (1927), *Блэк энд Уайт* (1932, совм. с **Л. Амальриком**), *Сказка о царе Дурандае* (1934, совм. с **В.** и **З. Брумберг**), *Краденое солнце* (1944), *Зимняя сказка* (1945), *Конек-Горбунок* (1947 и 1975, п/м), *Гуси-лебеди* (совм. с **А. Снежко-Блоцкой**), *Сказка о мертвой царевне и семи богатырях* (1951), *Снегурочка* (1952, п/м), *Храбрый заяц* (1955), *Двенадцать месяцев* (1956, п/м), *В некотором царстве...* (1958), *Приключения Буратино* (1959, совм. с **Д. Бабиченко**), *Левша* (1964), *Как один мужик двух генералов прокормил* (1965, совм. с **В. Данилевичем**), *Пойди туда – не знаю куда* (1966, совм. с **В. Данилевичем**), *Легенда о злом великане* (1968), *Времена года* (1969), *Сеча при Керженце* (1971, совм. с **Ю. Норштейном**), *Волшебное озеро* (1979), *Сказка о царе Салтане* (1984). Также работал над мульт. вставками к ф. *Механика головного мозга* (1926, реж. **В. Пудовкин**) и *Сорок сердец* (1931, реж. **Л. Кулешов**).

22 **Шпаликов Геннадий Федорович**. Поэт, сценарист. Род. 6 сентября 1930 г. в Сегеже. Окончил Киевское суворовское училище, в 1964 г. – ВГИК (мастерская **Иосифа Маневича**). Авт. сц. худ. ф. *Трамвай в другие города* (1962, к/м), *Я шагаю по Москве* (1964, совм. с реж. **Г. Данелия**), *Мне двадцать лет* (1964, восст. и вып. в 1988 – *Застава Ильича*; совм. с реж. **М. Хуциевым**), *Я родом из детства* (1966), *Пой песню, поэт...* (1971, совм. с реж. **С. Урусевским**), *Ты и я* (1971, совм. с реж. **Л. Шепитько**). В 1967 г. поставил по собственному сц. ф. *Долгая счастливая жизнь*. Авт. сц. аним. ф. **Андрея Хржановского** *Жил-был Козявин* (1966, совм. с **Л. Лагиным**) и *Стеклянная гармоника* (1968). На его стихи написаны песни к ф.: *Коллеги* (1962), *Я шагаю по Москве* (1964), *Рабочий поселок* (1965), *Слезы капали* (1982), *Военно-полевой роман* (1983) и др. Умер 1 ноября 1974 г.

25 **Панфилов Глеб Анатольевич**. Режиссер. Биографию, фильмографию и статью З. Абдуллаевой см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 434 – 435.

28 *Завтра была война*, 1987. Авт. сц. **Борис Васильев**. Реж. **Юрий Кара**. Оп.-пост. **Вадим Семеновых**. Худ.-пост. **Анатолий Кочуров**. В ролях: **Сергей Никоненко**, **Нина Русланова**, **Юлия Тархова**, **Наталья Негода**, **Вера Алентова**, **Владимир Заманский**, **Ирина Чериченко**, **Радий Овчинников**, **Сергей Столяров**, **Владислав Демченко**, **Геннадий Фролов** и др. Производство: к/с им. Горького.

29 *Взломщик*, 1987. Авт. сц. **Валерий Приемыхов**. Реж.-пост. **Валерий Огородников**. Оп.-пост. **Валерий Миронов**. Худ.-пост. **Виктор Иванов**. В ролях: **Олег Елыкомов**, **Константин Кинчев**, **Юрий Цапник**, **Светлана Гайтан**, **Полина Петренко**, **Михаил Парфенов**, **Петр Семак**, **Олег Гаркуша**, **Олег Ковалов**. Производство: «Ленфильм».

32 *Очи черные*, 1987. Авт. сц.: **Никита Михалков**, **Александр Адабашьян** при участии **Сузи Чекки Д'Амико**. Реж.-пост. **Никита Михалков**. Оп.-пост. **Франко Ди Джакомо**. В ролях: **Марчелло Мастроянни**, **Марта Келлер**, **Елена Сафонова**, **Пина Чен**, **Всеволод Ларионов**, **Иннокентий Смоктуновский**, **Паоло Барони**, **Олег Табаков**, **Юрий Богатырев** и др. Худ.-пост.: **Марио Гарбулья**, **Александр Адабашьян**. Комп. **Франсис Лей**. Производство: Silvia D'Amico Bendico, Carlo Cukki, Excelsior Film TV RAI Uno, Adriano International Corporation.

33 **Скоробогатов Николай Аркадьевич**. Актер. Род. 19 декабря 1923 г. в с. Александровском Петербургской губернии. Работал в Театре им. Ленинского комсомола (ныне – «Ленком»). Среди фильмов: *Взорванный ад* (1968), *Три дня Виктора Чернышова* (1967, вып. в 1987), *Деревенский детектив* (1968), *Поезд в далекий август* (1971), *12 стульев* (1977, тв), *Ералашный рейс* (1977), *Летняя поездка к морю* (1978), *Сибириада* (1978, тв), *По данным уголовного розыска* (1979), *Страх* (1980), *Остановился поезд* (1980), *Васса* (1983), *Песочные часы* (1984), *ТАСС уполномочен заявить...* (1984), *Формула любви* (1984), *Снайперы* (1985), *Хорошо сидим!* (1986).

34 Научно-популярное кино. Вид неигрового кинематографа, в общедоступной форме распространяющий сведения о развитии науки, образовании, культуры, техники и т. д. Первые науч. съемки в России были проведены в 1898 г. под руководством адмирала **Степана Макарова** для изучения сил, действующих на корпус ледокола. Отечественное производство науч.-поп., или «просветительных фильм» началось в 1907 г. с этнографических и географических лент (*По Волге*, 1912). Вскоре появилась съемка с помощью микроскопа (*Инфузория*, 1912, реж. **В. Лебедев**).

В 1920-е гг. науч.-поп. кино развивалось под влиянием немецкой «культурфильмы». Широкое распространение получил промежуточный между науч.-поп. и док. кино жанр кинопутешествия (*Великий перелет*, 1925, реж. **В. Шнейдеров**; *Лесные люди*, 1928, реж. **А. Литвинов**).

В 1931 г. был организован трест «Союзтехфильм», в рамках которого впоследствии в Москве, Ленинграде, Новосибирске, а в 1941 г. и в Киеве были созданы «фабрики технических фильмов», выпускавшие для нужд производства и образования инструктивные, технико-пропагандистские, уч. ф.

В 1933 г. была основана студия «Мостехфильм» (1941 – 1944 гг. – «Воентехфильм», 1945 – 1966 гг. – «Моснаучфильм», с 1966 г. – «Центрнаучфильм»). В первые годы студия производила уч ф. для школ и вузов, инструктивные для кружков и курсов повышения квалификации; накопив опыт, перешла к производству науч.-поп. ф., рассчитанных на массовую аудиторию.

В 1933 г. на базе отдела «Культурфильм» и Военного сектора к/ф-ки «Роскино» (ныне «Ленфильм») была создана студия «Леннаучфильм». В годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда снимались уникальные материалы о жизни города и боевых действиях на Ленинградском и Волховском фронтах.

Новые возможности открыл в 1930-е гг. звук (*В глубинах моря*, 1938, реж. **А. Згуриди**, **Б. Долин**); получил развитие жанр науч.-поп. лекции; обогатила науч.-поп. кино и мультипликация (*Рукописи Пушкина*, 1937, реж. **С. Владимирский**, **А. Егоров**).

В 1940 г. на ЦНФ начал выходить к/ж *Наука и техника*, положивший начало ряду др. к/ж: *На стальных магистралях* (1947), *Новости сельского хозяйства* (1950), *На голубых дорогах* (1959). В 1941 г. на базе отдела техфильма Киевской к/ф-ки создана студия «Киевучтехфильм» (с 1954 г. – «Киевнаучфильм»). В 1940-е гг. развивалась техника спец. съемок и приемы длительного наблюдения за животными в естественных условиях.

В 1946 г. постановлением ЦК ВКП(б) главной задачей научного кинематографа было объявлено создание ф. для широкого зрителя. Вскоре все студии техфильмов переименовали в студии науч.-поп. ф. Режиссеры науч.-поп. кино стремились придать занимательность изложению научного материала, создать видимость прямого контакта зрителя с современной наукой (*Жизнь растений*, 1948, реж. **М. Каростин**, *Первые крылья*, 1950, реж. **А. Гендельштейн**, *Вселенная*, 1951, реж.: **П. Клушанцев**, **Н. Лещенко**). В этот период происходило постепенное сближение науч.-поп. кино с худ. кинематографом. Наряду с развитием метода документальных наблюдений и экспериментов (*Солнечное племя*, 1944, реж. **Б. Винницкий**) использовались и актерские средства. Ф. строились в форме остросюжетной новеллы или повести нравоучительного характера (*Звериной тропой*, 1947, реж. **Б. Долин**).

В 1947 г. была основана Международная ассоциация научного кино, в рамках конгрессов которой ежегодно проводились фестивали науч. ф. В 1958 г. на студии ЦНФ был снят первый советский панорамный ф. *Широка страна моя родная...*, а в 1963 г. – первый советский полиэкранный ф. *Утро космической эры*.

В «оттепель» возник жанр фильма-исследования: не простая экранизация эксперимента, а кинематографическая его интерпретация (*Думают ли животные?*, 1970, реж. **Ф. Соболев**; *Метаморфозы*, 1978, реж. **А. Борсюк**). Процветала биологическая тематика (*На пути к конструированию клетки*, 1975, реж. **В. Чигинский**; *Гадюка обыкновенная*, 1978, реж. **Р. Маран**). Образ науки создавался на основе моральных, философских и эстетических представлений авторов (*Альтернатива*, 1975, реж. **Б. Загряжский**; *Загадки живой клетки*, 1976, реж. **В. Чигинский**; *Кто разбудит аксолотля?*, 1981, реж. **Е. Саканян**; *Никогда не говори «никогда»*, 1982, реж. **Е. Покровский**; *Канва жизни*, 1984, реж. **Р. Маран**).

Во второй половине 1980-х гг. вместе с перестройкой начался кризис науч.-поп. кино, когда вслед за док. кино оно устремилось в публицистику. Студии науч.-поп. кино разделялись на множество самостоятельных объединений, которым была предоставлена полная творческая свобода.

В 1990 г. внутри ЦНФ образовался производственный кооператив учебных ф. под рук. режиссера **Леонида Фишеля** (дир. **Нина Герасимова**), впоследствии преобразованный в независимую студию «Кварт», оказавшуюся единственной жизнеспособной структурой среди подобных. С начала 1990-х гг. «Кварт» выпустил более 100 программ.

В 1993 г. начался кризис науч.-поп. кино: случайные заказы, отсутствие определенной целевой направленности привели к распаду новых объединений. В 1997 г. ситуация несколько улучшилась; появились источники финансирования, заказы — по договорам с Госкино, которые заключались в соответствии с межведомственным соглашением между Госкино, Министерством образования и ЦНФ; распространение шло через к/с и Министерство образования. К концу 1990-х гг. государственные студии половину своей продукции отводили образовательно-просветительской программе, основной потребитель которой — школы. Ф. делались на видео, что уменьшало себестоимость продукции.

35 **Харитонов Леонид Владимирович**. Актер. Засл. арт. РСФСР (1972). Род. 19 мая 1930 г. в Ленинграде. Учился на юридическом факультете ЛГУ, в 1954 г. окончил Школу-студию МХАТа. С этого же года (с перерывом на 1962 — 1968 гг.) работал во МХАТе. Среди фильмов: *Школа мужества* (1954), *Васек Трубачев и его товарищи* (1955), *Солдат Иван Бровкин* (1955), *Улица полна неожиданностей* (1957), *Иван Бровкин на целине* (1958), *Длинный день* (1961), *Огонь, вода и медные трубы* (1967), *Вечный зов* (1976), *Инкогнито из Петербурга* (1977), *Москва слезам не верит* (1979), *Несколько дней из жизни И. И. Обломова* (1979), *Суета сует* (1979), *Россия молодая* (1982), *Там, на неведомых дорожках* (1982), *Багратион* (1985).

36 *Человек с бульвара Капуцинов*, 1987. Авт. сц. **Эдуард Акопов**. Реж.-пост. **Алла Сурикова**. Оп.-пост. **Григорий Беленький**. Худ.-пост. **Евгений Маркович**. Комп. **Геннадий Гладков**. В ролях: **Андрей Миронов**, **Александра Яковлева (Аасмяэ)**, **Михаил Боярский**, **Олег Табаков**, **Николай Караченцов**, **Игорь Кваша**, **Лев Дуров**, **Галина Польских**, **Наталья Крачковская**, **Наталья Фатеева**, **Альберт Филозов**, **Михаил Светин**, **Леонид Ярмольник**, **Борислав Брондуков**, **Семен Фарада** и др. Производство: «Мосфильм».

38 *Курьер*, 1987. Авт. сц. **Александр Бородянский**. Реж.-пост. **Карен Шахназаров**. Оп.-пост. **Николай Немоляев**. В ролях: **Федор Дунаевский**, **Анастасия Немоляева**, **Олег Басилашвили**, **Инна Чурикова**, **Светлана Крючкова**, **Александр Панкратов-Черный**, **Владимир Меньшов**, **Алика Смехова** и др. Худ.-пост. **Константин Форостенко**. Комп. **Эдуард Артемьев**. Производство: «Мосфильм».

39 *Перемена участи*, 1987. Авт. сц. и реж. **Кира Муратова**. Оп.-пост. **Валерий Мюльгаут**. Худ.-пост.: **Олег Иванов**, **Умирзак Шманов**. В ролях: **Наталья Лебле**, **Юрий Шлыков**, **Владимир Карасев**, **Леонид Куравлев**, **Умирзак Шманов**, **Оксана Шлапак**, **Владимир Дмитриев**, **Лариса Кадырова** и др. Производство: Одесская к/с.

40 **Миколайчук Иван Васильевич**. Актер, режиссер, сценарист. Нар. арт. Украинской ССР (1968). Лауреат Гос. премии Украинской ССР им. Шевченко (1988, посмертно). Род. 15 июня 1941 г. в с. Чертория Украинской ССР. Учился в музыкальном училище, затем в театральной студии при Черновицком музыкально-драматическом театре, одновременно играл в спектаклях этого театра. В 1965 г. окончил кинофакультет Киевского института театрального искусства им. Карпенко-Карого и с этого года стал актером и режиссером к/с им. Довженко. Композитор и соавтор сценариев ряда фильмов. Среди актерских работ: *Тени забытых предков* (1964), *Сон* (1964), *Гадюка* (1965), *Бурьян* (1966), *Белая птица с черной отметиной* (1970), *Пропавшая грамота* (1970), *Про Витю, про Машу и морскую пехоту* (1973), *Волны Черного моря* (1975), *Лесная песня. Мавка* (1980), *Возвращение Баттерфляй* (1982) и др. Реж.-пост. фильмов *Вавилон XX* (1979), *Такая поздняя, такая теплая осень* (1981).

41 **Папанов Анатолий Дмитриевич**. Актер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью Д. Горелова см. «Новейшая история отечественного кино 1986 — 2000». Том II. Стр. 436 — 437.

42 *Одинокий голос человека*, 1978, вып. в 1987. Авт. сц. **Юрий Арабов**. Реж.-пост. **Александр Сокуров**. Оп.-пост. **Сергей Юриздицкий**. Худ.-пост. **Владимир Лебедев**. В ролях: **Татьяна Горячева**, **Андрей Градов**, **Владимир Дегтярев**, **Людмила Яковлева**, **Николай Кочегаров** и др. Производство: «Ленфильм».

43 **Миронов Андрей Александрович**. Актер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью Д. Савельева см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 — 2000». Том II. Стр. 271 — 272.

44 *Очень вас всех люблю*, 1987. Реж. **Игорь Алимпиев**. Худ. рук. **Александр Сокуров**. Оп.-пост.: **Викторас Радзявичюс**, **Владимир Брыляков**. Комп. **Олег Каравайчук** (исп. муз.). Производство: «Ленфильм».

47 *Десять негритят*, 1987. Авт. сц. и реж.-пост. **Станислав Говорухин**. Оп.-пост. **Геннадий Энгстрем**. Худ.-пост. **Валентин Гидулянов**. Комп. **Николай Корндорф**. В ролях: **Владимир Зельдин**, **Татьяна Друбич**, **Александр Кайдановский**, **Алексей Жарков**, **Анатолий Ромашин**, **Людмила Максакова**, **Михаил Глузский**, **Александр Абдулов** и др. Производство: Одесская к/с.

48 **Басов Владимир Павлович**. Актер, режиссер, сценарист. Нар. арт. СССР (1983). Лауреат Гос. премии РСФСР (1982). Род. В 1923 г. в Уразове (Курская область). Участник Великой Отечественной войны. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская **С. Юткевича**, **М. Ромма**). С 1955 г. снимался в кино. С 1957 г. работал реж.-пост. на к/с «Мосфильм». Почти во всех своих фильмах сыграл роли. Среди актерских работ: *Я шагаю по Москве* (1963), *Тридцать три* (1965), *Фокусник* (1967), *Щит и меч* (1968), *Преступление и наказание* (1969), *Бег* (1970), *Опасный поворот* (1972), *Большая перемена* (1972), *Приключения Буратино* (1975), *Дни Турбиных* (1976), *Про Красную Шапочку* (1972), *Мимино* (1972), *Москва слезам не верит* (1979), *Приключения принца Флоризеля* (1980). Дебют в режиссуре *Случай на шахте восемь* (1957). Авт. сц. и реж. фильмов: *Щит и меч* (1968, сц. совм. с **В. Кожевниковым**), *Опасный поворот* (1972), *Дни Турбиных* (1976), *Факты минувшего дня* (1981, сц. совм. с **Ю. Скопом**), *Время и семья Конвей* (1984).

50 *Забытая мелодия для флейты*, 1987. Авт. сц.: **Эмиль Брагинский**, **Эльдар Рязанов**. Реж.-пост. **Эльдар Рязанов**. Оп.-пост. **Вадим Алисов**. Худ.-пост. **Александр Борисов**. Комп. **Андрей Петров**. В ролях: **Леонид Филатов**, **Татьяна Догилева**, **Ирина Купченко**, **Валентин Гафт**, **Александр Ширвиндт**, **Сергей Арцыбашев**, **Елена Майорова**, **Всеволод Санаев**, **Вацлав Дворжецкий**, **Александр Панкратов-Черный**, **Ольга Волкова** и др. Производство: «Мосфильм».

52 *Филер*, 1987. Авт. сц.: **Рустам Ибрагимбеков**, **Роман Балаян**. Реж.-пост. **Роман Балаян**. Оп.-пост.: **Василий Трушковский**, **Богдан Вержбицкий**. В ролях: **Олег Янковский**, **Александр Вокач**, **Елена Сафонова**, **Александр Збруев**, **Наталья Корецкая**, **Алексей Горбунов**, **Ольга Остроумова**, **Филипп Янковский**, **Александр Абдулов** и др. Худ.-пост.: **Оксана Медвидь**, **Сергей Хотимский**. Производство: к/с им. Довженко.

53 **Серый Александр Иванович**. Режиссер. Род. 27 октября 1927 г. в Рамоне (Воронежская область). Окончил Московский авиационный институт. Работал инженером. В 1958 г. окончил Высшие режиссерские курсы при к/с «Мосфильм». Дебют в режиссуре *Выстрел в тумане* (1963, совм. с **А. Бобровским**). Фильмы: *Иностранка* (1965, совм. с **К. Жуком**), *Джентльмены удачи* (1971), *Ты – мне, я – тебе* (сц. совм. с **Г. Гориным**).

54 **Ханаева Евгения Никандровна**. Актриса. Нар. арт. СССР (1987). Лауреат Гос. премии РСФСР им. Крупской (1977). Род. 2 января 1921 г. в Ногинске Московской области. Училась в юридическом институте, Театральном училище им. Щепкина. В 1947 г. окончила Школу-студию МХАТа. Работала во МХАТе. Дебют в кино *Эксперимент* (1970). В 1972 г. сыграла первую большую роль в кино —

Эльза Ивановна в ф. *Монолог* (реж. **И. Авербах**). Среди фильмов: *Странные взрослые* (1974), *Розыгрыш* (1976), *По семейным обстоятельствам* (1977, тв), *Москва слезам не верит* (1979), *Идеальный муж* (1980), *Старый Новый год* (1980, тв), *Куда исчез Фоменко* (1981), *Блондинка за углом* (1984), *Кто войдет в последний вагон* (1986), *Загадочный наследник* (1987).

55 *...Больше света!*, 1987. Авт. сц. **Игорь Ицков**, **Марина Бабак**. Реж.-пост. **Марина Бабак**. Ведущий **Михаил Ульянов**. Звукореж.: **Юрий Игнатов**, **Виктор Брус**. Ред. кинолетописи **Валентина Казакова**. Ред. **Генриэтта Абалаева**. Производство: ЦСДФ.

56 Фестиваль «Cine Fantom» и «параллельное кино». Термином «параллельное кино» принято обозначать позднесоветский кинематографический андеграунд, нонконформистское, альтернативное и экспериментальное кино. Его создатели и идеологи – братья **Игорь** и **Глеб Алейниковы** (Москва). В группу московских «параллельщиков» также входили режиссеры **Борис Юхананов**, **Евгений Чорба**, **Петр Поспелов**, **Евгений Кондратьев** и др. В Ленинграде к П. К. относят «некрореалистов» объединения «Мжалалафильм», группы «Че-паев» (**Максим Пежемский**, **Ольга Лепесткова**, **Вилли Феоктистов**), «Север» и др. Впоследствии к «параллельщикам» присоединились группа «За Анонимное И Бесплатное Искусство» (ЗАиБИ), «F.R.U.I.T.S. group», «Агентство Хорошие Фильмы» (**Дмитрий Троицкий**, **Михаил Игнатьев**, **Андрей Сильвестров**), «Женское-Женское Кино», агентство «Синий Суп» (**Алексей Добров**, **Даниил Лебедев**, **Валерий Паткопен**), «Новое Черно-Белое Кино», «Нереализованное Кино», **Александр Дулерайн**, **Владимир Захаров**. **Константин Козлов**, **Ян Раух**, **Сергей Шутов** и др. В 1986 – 1990 гг. братья **Алейниковы** издавали в Москве журнал «параллельного кино» и «новой критики» «Cine Fantom»; в 1987 г. прошел первый фестиваль «параллельного кино» «Cine Fantom Fest» (всего пять фестивалей: в 1989 г. в Ленинграде, в Москве в 1997, 1998 и 1999 гг.). В 1988 г. **Юхананов** и братья **Алейниковы** создали Мастерскую Индивидуальной режиссуры. В ноябре 1995 г., после гибели **Игоря Алейникова**, в одном из залов Музея Кино был образован клуб «Cine Fantom», включающий в свои программы показы фильмов «параллельного» и независимого кино, организацию хэппенингов и различных культурных акций.

57 *Шура и Просвирняк*, 1987. Авт. сц.: **Александр Бородянский**, **Николай Досталь**. Реж.-пост. **Николай Досталь**. Оп.-пост. **Алексей Родионов**. Худ.-пост.: **Александр Макаров**, **Александр Бойм**. Комп. **Александр Бойм**. В ролях: **Татьяна Рассказова**, **Александр Феклистов**, **Константин Степанов**, **Валерий Носик**, **Галина Стаханова** и др. Производство: «Мосфильм».

58 *Асса*, 1987. Авт. сц.: **Сергей Ливнев**, **Сергей Соловьев**. Реж.-пост. **Сергей Соловьев**. Оп.-пост. **Павел Лебешев**. В ролях: **Сергей Бугаев**, **Татьяна Друбич**, **Станислав Говорухин**, **Дмитрий Шумилов**, **Виктор Бешляга**, **Анита Жуковская**, **Андрей Халявин**, **Ирена Куксенайте**, **Виктор Цой**, **Илья Иванов**, **Александр Баширов** и др. Худ.-пост. **Марксэн Гаухман-Свердлов**. Комп. **Борис Гребенщиков**. Производство: «Круг» («Мосфильм»).

59 **Жеймо Янина Болеславовна**. Актриса. Род. 29 мая 1909 г. в Волковыске, в семье цирковых артистов. С трех лет выступала в цирке, затем на эстраде. Училась в киномастерской ФЭКС. В 1925 г. начала сниматься в кино. В 1930 г. окончила Институт экранного искусства. Более двадцати лет работала на к/с «Ленфильм», с 1949 г. – актриса Театра-студии киноактера. С 1957 г. жила в Польше. Среди фильмов: *Мишки против Юденича* (1925), *Чертово колесо* (1926), *Шинель* (1926), *С. В. Д.* (1927), *Чужой пиджак* (1927), *Новый Вавилон* (1929), *Разбудите Леночку* (1934), *Песня о счастье* (1934), *Горячие денечки* (1935), *Подруги* (1935), *Леночка и виноград* (1936), *Враги* (1938), *Приключения Корзинкиной* (1941), *Золушка* (1947), *Два друга* (1955).

60 **Кончаловский Андрей Сергеевич**. Режиссер, сценарист. Биографию, библиографию и статью О. Ковалова см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 76 – 77.

61 *Скорбное бесчувствие*, 1983, вып. в 1987. Авт. сц. **Юрий Арабов**. Реж.-пост. **Александр Сокуров**. Оп.-пост. **Сергей Юриздицкий**. Худ.-пост. **Елена Амшинская**. В ролях: **Рамаз Чхиквадзе**, **Алла Осипенко**, **Татьяна Егорова**, **Дмитрий Брянцев**, **Владимир Заманский**, **Виктория Амитова**, **Ирина Соколова**, **Вадим Жук**, **Андрей Решетин**, **Илья Ривин**, **Владимир Дмитриев**. Производство: «Ленфильм».

1988

1 *Гардемарины, вперед!*, 1988. Авт. сц.: **Нина Соротокина**, **Юрий Нагибин**, **Светлана Дружинина**. Реж.-пост. **Светлана Дружинина**. Оп.-пост. **Виктор Шейнин**. Худ.-пост. **Владимир Птицын**. Комп. **Виктор Лебедев**. В ролях: **Сергей Жигунов**, **Дмитрий Харатьян**, **Владимир Шевельков**, **Татьяна Лютаева**, **Михаил Боярский**, **Евгений Евстигнеев**, **Владислав Стржельчик**, **Ольга Машная**, **Александр Абдулов**, **Владимир Стеклов**, **Елена Цыплакова**, **Игорь Ясулович**, **Иннокентий Смоктуновский**, **Владимир Балон**, **Александр Пашутин** и др. Производство: «Мосфильм».

2 *Холодное лето пятьдесят третьего...*, 1988. Авт. сц. **Эдгар Дубровский**. Реж.-пост. **Александр Прошкин**. Оп.-пост. **Борис Брожовский**. Худ.-пост. **Валерий Филиппов**. Комп. **Владимир Мартынов**. В ролях: **Валерий Приемыхов**, **Анатолий Папанов**, **Виктор Степанов**, **Нина Усатова**, **Зоя Буряк**, **Юрий Кузнецов**, **Владимир Кашпур**, **Сергей Власов**, **Борис Плотников** и др. Производство: «Мосфильм».

3 **Бондарчук Сергей Федорович**. Режиссер, актер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью И. Павловой см. «Новейшая история отечественного кино 1986 – 2000». Том I. Стр. 150 – 151.

4 Документальное (неигровое) кино в СССР. Вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий, а задачей – их фиксация и популяризация. Канонические формы неигр. кино – к/м ф. и к/ж.
В марте 1917 г. в Москве (при Совете рабочих и солдатских депутатов) и Петрограде (при Скобелевском комитете) были созданы отделы кинохроники, осуществлявшие руководство съемками революционных событий. В марте 1918 г. в Москве создан Кинокомитет и начался выпуск периодического к/ж *Кинонеделя*. В 1922 – 1924 гг. выходил хроникальный периодический к/ж *Кино-правда* (реж. **Д. Вертов**). С 1925 г. начался выпуск *Совкиножурнала* (с 1931 г. – *Союзкиножурнал*). Выходили отраслевые и тематические к/ж – железнодорожные, военные и др. В конце 1920-х гг. появились т. н. монтажные ф. **Эсфири Шуб** *Падение династии Романовых* (1927), *Россия Николая II и Лев Толстой* (1928). В 1927 г. началось производство кинолетописи. Создан отдел кинохроники при к/ф-ке «Совкино» (ныне ЦСДФ).
В 1930-е гг. в регионах была создана система корреспондентских пунктов, открылись республиканские и зональные (в РСФСР) студии: Новосибирская, Красноярская, Североосетинская, Саратовская, Дальневосточная, Иркутская, Восточносибирская. Начали выходить местные к/ж. Одновременно ужесточилась цензура, многие ф. были запрещены (в т. ч. *Колыбельная* **Д. Вертова**).
В 1931 г. вышел первый цветной ф. в СССР – *Праздник труда* (реж. **Н. Анощенко**). В 1932 г. на базе Ленинградской ф-ки «Союзкино» была создана Ленинградская студия кинохроники (позже – ЛСДФ). В 1932 – 1934 гг. группа режиссеров и операторов под рук. **Александра Медведкина** осуществила двенадцатирейсовый кинопроезд по стройкам первой пятилетки. Было снято свыше ста киноплакатов, кинофельетонов, киногазет, киноочерков и др.
Во время войны фронтовые киногруппы, возглавляемые известными режиссерами и операторами (**Марк Трояновский**, **Роман Кармен**, **Александр Медведкин**, **Михаил Ошурков** и др.), отправились на фронт. Снималась хроника для будущих больших ф.: *День войны* (реж. **М. Слуцкий**), *Ленинград в борьбе* (реж.: **Р. Кармен**, **Е. Учитель**, **В. Соловцев**), *Черноморцы* (реж. **В. Беляев**), *Сталинград* (реж. **Л. Варламов**), *Народные мстители* (оп.: **С. Гусев**, **Б. Шер**, **М. Глидер**, **М. Сухова**, **О. Рейзман**, **Б. Вакар**). Для создания масштабных док. произведений привлекались крупные мастера игр. кино: **Александр Довженко** (*Битва за нашу советскую Украину*, 1943), **Сергей Юткевич** (*Освобожденная Франция*, 1944), **Иосиф Хейфиц** и **Александр Зархи** (*Разгром Японии*, 1945), **Юлий Райзман** (*Берлин*, 1945).
В 1960-е гг. игр. кино тяготело к док. и наоборот. Развивался жанр кинопортрета, появилось «поэтичное кино»; сложились рижская, ленинградская, свердловская, армянская, киргизская школы док. кино. Расцвет авторского неигр. кинематографа, в т. ч. в монтажных ф. (*Обыкновенный фашизм*, 1966, реж. **М. Ромм**). В стране работало 25 студий хроникальных и док. ф., выпускалось более 40 к/ж (свыше 1400 номеров в год). Ежегодно выходило более 300 событийных и тематических ф. По всей стране открывались специализированные залы в многозальных к/т. Одночастевые ф. или к/ж (*Новости дня*, *Фитиль*) демонстрировались перед киносеансами. В рубриках «Документальный экран» ф. показывали по ТВ.

В 1960-е – 1970-е гг. активно развивалось политическое неигр. кино: ф. **Александра Медведкина** *Разум против безумия* (1960), *Закон подлости* (1962), *Склероз совести* (1968); латиноамериканский цикл **Романа Кармена** *Пылающий остров* (1961), *Пылающий континент* (1972), *Чили – время борьбы, время тревог* (1973); *Камарадос* (1974); *Сердце Корвалана* (1976). Переживал расцвет жанр «производственного фильма».

В 1980-е – 1990-е гг. конкурентами док. кино стали телетрансляции и злободневные контактные передачи с обратной связью. Помимо этого, ТВ тоже начало производить док. ф. Документалисты обращались к еще недавно закрытым темам: «белые пятна истории» – ГУЛАГ, культ личности (*Процесс*, 1987, реж. **И. Беляев**; *...Больше света!*, 1987, реж. **М. Бабак**; *Власть Соловецкая*, 1988, реж. **М. Голдовская**; *Риск*, 1988, реж. **Д. Барщевский**; *Монстр. Портрет Сталина кровью*, 1992, реж. **А. Иванкин**); проституция и наркомания (*Шрам*, 1985, реж. **Р. Шилинис**; *Жизнь без...*, 1987, реж. **М.-Т. Соосаар**; *Конд*, 1987, реж. **А. Хачатрян**; *Достоинство, или Тайна улыбки*, 1987, реж. **Ш. Махмудов**; *Аура*, 1988, реж. **М. Алиев**); коррупция (*Особая зона*, 1986; *Взятка. Факты и размышления*, 1986, – реж. **М. Авербух**); природа и экология (*Госпожа тундра*, 1986, реж. **С. Мирошниченко**; *Медвежье... что дальше?*, 1986, реж. **А. Гелейн**; *Колокол Чернобыля*, 1986, реж. **Р. Сергиенко**; *Чернобыль: хроника трудных недель*, 1986, реж.: **В. Шевченко, Ю. Терещенко**; *Уик-энд на Каспии*, 1987, реж. **В. Грунин**,); внутренний мир, частная жизнь человека, религия (*Альтовая соната*, 1981, реж. **А. Сокуров**; *Маэстро без фрака*, 1986, реж. **И. Селецкис**; *Высший суд*, 1987, реж. **Г. Франк**; *Портной*, 1987, реж. **В. Мирзоян**; *Леший. Исповедь пожилого человека*, 1987, реж. **Б. Кустов**; *Храм*, 1987, реж. **В. Дьяконов**). Многие перестроечные док. ф. подвергались вмешательству партийной и ведомственной цензуры (в частности, *Госпожа тундра, Медвежье... что дальше?, Чернобыль: хроника трудных недель* и др.).

В 1987 г. ф. *Легко ли быть молодым?* (реж. **Ю. Подниекс**) открыл серию ф. о молодежи (*Встретимся во дворе*, 1986, реж. **Ж. Романова**; *Возвращение*, 1987, реж. **Т. Чубакова**; *Прощайте, мужики*, 1987, реж. **А. Гаврилов**; *Рок*, 1987, реж. **А. Учитель**, цикл *И другие...*, 1987, реж. **В. Оселедчик**; *Образец почерка*, 1987, реж. **С. Бержинис**).

В 1987 г. на ВКСР была создана экспериментальная мастерская «Авторское кино» (**Л. Николаев, Б. Галантер**), просуществовавшая один курс. В этом же году в Москве был организован Центр неигр. кино «Стрела». В 1988 г. в Свердловске открылся Первый фестиваль неигр. кино, впоследствии – ежегодный фестиваль неигр. кино «Россия» в Екатеринбурге.

В 1989 г. прошел первый международный кинофестиваль «Послание к человеку» (Message to Man) док., к/м игр. и аним. ф. В Ленинграде открылся Центр неигр. кино «Кентавр».

Ф. **Станислава Говорухина** *Так жить нельзя* (1990) и *Россия, которую мы потеряли* (1992) стали последним всплеском канонического док. кино. В 1990-е гг. актуализировался новый анализ жизненных реалий, отрыв изображения от исторического контекста (*Пережитое*, 1991, видео, 7 серий, худ. рук. **С. Белянинов**; *Принципы*, 1990, реж. **А. Павлов**; *Молитва*, 1991, реж. **В. Эйснер**), тонкий психологический репортажный анализ (*Гуд бай, СССР*, 1990, реж. **А. Рудерман**).

В 1993 г. ЦСДФ, с учетом отделившихся киновидеостудий, выпускала 75 ф. и к/ж (против 191 на 1988 г.). Все ведущие студии страны, как игр., так и хрон.-док. («Мосфильм», «Ленфильм», им. Горького, «Центрнаучфильм», ЦСДФ), работали на 40 % своих возможностей. Резко сократился объем выпуска неиг. ф. и к/ж (на 60-70 % от уровня 1988 г.). В 1997 г. из 113 ф. 49 были созданы на внебюджетные средства, в первом квартале 1998 г. – из 98 ф. – 94. Бюджетные ассигнования на 100 % поддерживали только производство кинолетописи. Появились частные студии, которые самостоятельно заключали договоры и искали инвесторов. Большинство авторов предпочитало работать отдельно взятыми проектами, совмещая в одном лице профессии режиссера и продюсера. К 2000 г. возникло более 80 частных студий док. кино.

5 **Сергеев Николай Васильевич.** Актер. Нар. арт. РСФСР (1970). Род. 4 декабря 1894 г. в с. Озерки Курской губернии. Окончил Московский театральный техникум им. Луначарского. Работал в различных Домах самодеятельного искусства, в 1936 – 1959 гг. – в Центральном театре Советской Армии. Дебют в кино *Глубокий рейд* (1937). Среди фильмов: *Большая семья* (1954), *Чужая родня* (1955), *Саша вступает в жизнь* (1957, восст. и вып. в 1988 – *Тугой узел*), *Отцы и дети* (1958), *Мичман Панин* (1960), *Сережа* (1960), *Битва в пути* (1961), *Воскресение* (1961), *Девять дней одного года* (1961), *Серая болезнь* (1966), *Андрей Рублев* (1968), *Бег* (1970), *Достояние республики* (1971), *Прошу слова* (1975), *Опровержение* (1976, тв), *Сказ про то, как царь Петр арапа женил* (1976).

6 **Мурзаева Ирина Всеволодовна.** Актриса. Род. 15 мая 1906 г. в Красноуфимске. В 1927 г. окончила театральный техникум им. Луначарского. До войны работала в Свердловском ТЮЗе, затем в Театре-студии под руководством Р. Симонова. В 1937 – 1956 гг. – актриса и режиссер Московского ТРАМа (позже – Театр им. Ленинского комсомола). Дебют в кино *Сердца четырех* (1941). Среди фильмов: *Свадьба* (1944), *Близнецы* (1945), *Анна на шее* (1954), *Простая история* (1957), *Вечера на хуторе близ Диканьки* (1961), *Сказка о потерянном времени* (1964), *Старики-разбойники* (1971), *Иван и Коломбина* (1975), *Женатый холостяк* (1982), *Зудов, вы уволены!* (1984) и др.

7 **Дорман Вениамин Давыдович.** Режиссер. Засл. деятель искусств РСФСР (1976). Род. 12 февраля 1927 г. в Одессе. Учился в Инженерно-строительном институте. Во время войны работал в Госцирке, участвовал в постановках фронтовых бригад. В 1951 г. окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская **С. Герасимова**). Снимал хрон.-док. ф., в 1957 – 1958 гг. был вторым режиссером на ф. *Тихий Дон* (реж. **С. Герасимов**). С 1956 г. реж.-пост. к/с им. Горького. Дебют в режиссуре *Девичья весна* (1960, совм. с **Г. Оганисяном**). Фильмы: *Веселые истории* (1962), *Штрафной удар* (1963), *Легкая жизнь* (1965), *Ошибка резидента* (1968), *Судьба резидента* (1970), *Земля, до востребования* (1973), *Пропавшая экспедиция* (1975), *Золотая речка* (1977), *Исчезновение* (1978), *Похищение «Савойи»* (1979), *Ночное происшествие* (1981), *Возвращение резидента* (1982), *Медный ангел* (1984), *Конец операции «Резидент»* (1986), *Разорванный круг* (1987) и др.

8 **Рязанов Эльдар Александрович.** Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью Т. Москвиной см. «Новейшая история отечественного кино 1986 – 2000». Том II. Стр. 45 – 47.

9 **Малиновская Вера Степановна.** Актриса немого кино. Род. в 1900 г. в Киеве. Занималась балетом, затем училась у **Ольги Преображенской**. Дебют в кино *Всем на радость* (1924, эпизод). Среди фильмов: *Коллежский регистратор* (1925), *Медвежья свадьба* (1925), *Поцелуй Мэри Пикфорд* (1927), *Человек из ресторана* (1927), *Чужая* (1927), *Ледяной дом* (1928), *Хромой барин* (1928). В 1928 году эмигрировала в Германию, где сыграла в своем последнем фильме *Ватерлоо* (1929). Впоследствии жила в Италии, в Монако. Точная дата смерти не установлена.

13 *ЧП районного масштаба*, 1988. Авт. сц. **Юрий Поляков**. Реж.-пост. **Сергей Снежкин**. Оп.-пост. **Владимир Бурыкин**. Худ.-пост. **Михаил Гаврилов**. Комп. **Александр Кнайфель**. В ролях: **Игорь Бочкин, Елена Анисимова, Виталий Усанов, Леонард Варфоломеев, Юрий Демич, Юрий Кузнецов** и др. Производство: «Ленфильм».

15 **Медведев Вадим (Владимир) Александрович.** Актер. Нар. арт. РСФСР (1980). Род. 28 апреля 1929 г. в Ялте. В 1949 г. окончил актерскую студию при Камерном театре. В 1952 г. переехал в Ленинград. Работал в Театре драмы им. Пушкина, с 1966 г. – в БДТ им. Горького. Дебют в кино *Молодая гвардия* (1948, реж. **С. Герасимов**, эпизод), первая роль – *Большая семья* (1954, реж. **И. Хейфиц**). Среди фильмов: *Двенадцатая ночь* (1955), *Овод* (1955), *Сестры* (1957), *Восемнадцатый год* (1958), *Евгений Онегин* (1958, ф.-опера), *Пиковая дама* (1960), *Гамлет* (1964), *Рожденная революцией* (1973-74, тв), *Прошу слова* (1975), *Осенний марафон* (1980), *Васса* (1982), *Последняя дорога* (1986) и др.

16 *Меня зовут Арлекино*, 1988. Авт. сц.: **Юрий Щекочихин, Валерий Рыбарев**. Реж.-пост. **Валерий Рыбарев**. Оп.-пост. **Феликс Кучар**. Худ.-пост. **Евгений Игнатьев**. Комп. **Марат Камилов**. В ролях: **Олег Фомин, Светлана Копылова, Людмила Гаврилова, Владимир Пожидаев, Станислав Пшеволоцкий, Игорь Кечаев** и др. Производство: «Беларусьфильм».

17 **Любезнов Иван Александрович.** Актер. Нар. арт. СССР (1970). Лауреат Гос. премии СССР (1946). Род. 2 мая 1909 г. в Астрахани. Школьником старших классов был статистом в Астраханском драматическом театре. В 1931 г. окончил ГИТИС, работал в студии при Малом театре; затем – в Театре сатиры, с 1948 г. – в Малом театре. С 1928 г. выступал с чтецкими программами на эстраде. Дебют в кино *Вражьи тропы* (1935). Среди фильмов: *Богатая невеста* (1937), *Закон жизни* (1937), *Дочь моряка* (1941), *В 6 часов вечера после войны* (1944), *За тех, кто в море* (1947), *Вихри враждебные* (1953), *Идиот* (1958), *Коллеги* (1962), *Солдаты свободы* (1976), *Летучая мышь* (1979, тв).

18 *Маленькая Вера*, 1988. Авт. сц. **Мария Хмелик**. Реж.-пост. **Василий Пичул**. Оп.-пост. **Ефим Резников**. Худ.-пост. **Владимир Пастернак**. Комп. **Владимир Матецкий**. В ролях: **Наталья Негода, Андрей**

Соколов, Юрий Назаров, Людмила Зайцева, Александр Негреба, Александра Табакова, Андрей Фомин и др. Производство: к/с им. Горького.

19 **Малян Генрих Суренович**. Режиссер. Нар. арт. СССР (1982). Род. 30 сентября 1925 г. в Телави, Грузинской ССР. В 1951 г. окончил Ереванский театральный институт, в 1953 г. – Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе. С 1954 г. работал на к/с «Арменфильм». Также работал в театре и на ТВ. Дебют в режиссуре *Парни музкоманды* (1960, совм. с **Г. Маркаряном**). Фильмы: *Мнимый доносчик* (1964), *Треугольник* (1967; Гос. премия Армянской ССР, 1975), *Мы и наши горы* (1969), *Айрик* (1972), *Наапет* (1977), *Пощечина* (1980), *Капли меда* (1982) и др.

22 Телевизионное кино, ТВ в СССР. При внешнем подобии кино и ТВ основаны на разных технических принципах: в одном случае на фотомеханическом, в другом – на электронном. Существенно отличается и технология создания тв ф.: непосредственная передача изображения, происходящего перед камерой, или запись на видеомагнитную пленку с последующим воспроизведением записи на ТВ. Опыты по передаче изображения на расстояние начались в СССР в первые годы Советской власти. В 1930 г. в лаборатории ТВ Всесоюзного электротехнического института под руководством **Павла Шмакова** была разработана механическая система, дающая изображение с разложением на 30 строк.
С 1 октября 1931 г. малострочные телепередачи неподвижных изображений стали регулярными; начались передачи механического ТВ в Ленинграде, Одессе, Киеве, Харькове, Нижнем Новгороде, Смоленске, Томске. В 1932 г. была осуществлена первая передача движущегося изображения (телекино), 1934 г. – со звуковым сопровождением. При Московском радиотрансляционном узле был создан спец. творческий сектор ТВ. Среди первых опытных передач малострочного ТВ значительное место занимали общественно-политические, спец. тв ф. (о праздновании 1 Мая, 15-летия Октябрьской революции, пуске Днепрогэса); показывали спец. м/ф, отрывки из пьес, концерты. В 1936 г. проведено 300 телепередач общим объемом около 200 часов.
В конце 1930-х гг. наступил качественно новый этап в развитии ТВ: переход от малострочного механического ТВ к электронному. Экспериментальные передачи электронного ТВ осуществлены в 1938 г. телецентрами Москвы и Ленинграда. С 1939 г. началось регулярное электронное телевещание в Москве и Ленинграде.
В 1945 г., после войны, во время которой телевещание было прекращено, Московский телецентр первым в Европе возобновил регулярное (два раза в неделю) вещание; в 1947 г. начал работать Ленинградский телецентр. К 1949 г. закончена реконструкция Московского телецентра; стали выходить передачи со стандартом четкости 625 строк.
22 марта 1951 г. создана Центральная студия ТВ, позволявшая осуществлять ежедневное телевещание в Москве. В 1957 г. образован Комитет по радиовещанию и ТВ при Совете Министров СССР. К концу 1950-х гг. ТВ стало общесоюзным; к 1960 г. в стране действовало 103 студии ТВ и ретранслятора, со среднесуточным объемом вещания 276,5 часов.
В конце 1950-х гг. в СССР началось производство худ. ф., предназначенных специально для ТВ.
В 1961 г. СССР стал членом международной организации Интервидение. С середины 1960-х гг. начали выходить многосерийные тв ф. (*Вызываем огонь на себя*, 1964, 4 серии, реж. **С. Колосов**).
В 1968 г. было организовано ТО «Экран» – самая крупная фильмопроизводящая студия в системе Гостелерадио, которая включала подразделения худ., док. и муз. ф. (телепрограмм); позже добавилась мульт. студия. Специальная служба «Экрана» размещала заказы Гостелерадио на к/с страны (около 40 единиц в год); все заказные ф. – собственность Гостелерадио. Крупнейшее телевизионное объединение на Мосфильме (руководитель **Сергей Колосов**) снимало в год 12 наименований или 20 – 22 фильмоединицы. Существовало также Главное управление местного телерадиовещания, руководящее производством тв ф. на местных и республиканских телерадиокомитетах в больших городах страны. Выпущенному ф. присваивалась категория качества: первая категория предназначалась для демонстрации по ЦТ, вторая – для показа по локальным сетям, ф. третьей категории – только по месту производства.
В конце 1960-х гг. выпускалось 25 игр. ф. и серий многосерийных ф. в год. Госкино было обязано выполнять план по валовому сбору с проданных кинобилетов – и в то же время ежегодно и безвозмездно передавать ТВ 30 ф. после полугодового проката и 45 после годового. Кинематографисты настаивали на том, чтобы ТВ платило за используемые кинофильмы, однако государство не выделяло денег на их покупку.
К концу 1970-х гг. в год выпускалось уже 118 тв ф.; с этого времени количественный уровень производства стабилизировался (110 – 120 лент ежегодно). Развивалась школа телевизионного кино: **Сергей Колосов, Игорь Масленников, Леонид Пчелкин, Виктор Титов, Татьяна Лиознова**, со своей эстетикой, отличной от эстетики и кино, и западных телесериалов.
В конце 1980-х гг. на ТВ началась экспансия дешевых латиноамериканских сериалов, сделавших невыгодным отечественное производство тв ф. (*Рабыня Изаура, Богатые тоже плачут, Дикая роза, Просто Мария, Санта-Барбара*). Во второй половине 1990-х гг. появились отечественные сериалы нового типа (*Мелочи жизни, Азбука любви, Клубничка, Дом, Зал ожидания*), отражающие жизнь современного общества. На конец 1990-х гг. пришелся бум российского телесериального производства (*Менты, Улицы разбитых фонарей, Убойная сила* и др.).
На основании Распоряжения Госкомимущества от 15 мая 1997 г. за № 357 и действующего Устава Государственное Унитарное предприятие «Союзтелефильм» является исключительным правообладателем аудиовизуальной продукции, созданной ТО «Экран», ТПО «Союзтелефильм», а также тв ф., произведенных по их заказу на киностудиях бывшего СССР за весь период 1968 – 1992 гг. Основная деятельность предприятия – распространение вышеуказанной худ., док., аним. телекинопродукции и производство тв ф. всех видов и жанров.

25 *Дорогая Елена Сергеевна*, 1988. Авт. сц.: **Людмила Разумовская** при участии **Эльдара Рязанова**. Реж.-пост. **Эльдар Рязанов**. Оп.-пост. **Вадим Алисов**. Худ.-пост. **Александр Борисов**. В ролях: **Марина Неелова, Наталья Щукина, Федор Дунаевский, Дмитрий Марьянов, Андрей Тихомирнов**. Производство: «Мосфильм».

28 **Кадочников Павел Петрович**. Актер, режиссер. Нар. арт. СССР (1979). Лауреат Гос. премий СССР (1948, 1949, 1951), Герой Соц. Труда (1985). Род. 29 июля 1915 г. в Петрограде. Окончил Ленинградский театральный техникум. Работал в Новом ТЮЗе под руководством **Бориса Зона**. Преподавал сценическую речь в Ленинградском театральном институте. С 1944 г. работал только в кино. Среди фильмов: *Человек с ружьем* (1938), *Яков Свердлов* (1940), *Иван Грозный* (1944 – 1945), *Робинзон Крузо* (1947), *Подвиг разведчика* (1947), *Повесть о настоящем человеке* (1948), *Далеко от Москвы* (1950), *Большая семья* (1954), *Укротительница тигров* (1954), *Педагогическая поэма* (1955), *Самый медленный поезд* (1963), *Неоконченная пьеса для механического пианино* (1976), *Сюда не залетали чайки* (1977), *Сибириада* (1978, тв), *Идеальный муж* (1980), *Бешеные деньги* (1981), *Две строчки мелким шрифтом* (1981), *Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона. Сокровища Агры* (1983), *Очи черные* (1987). Режиссерские работы: *Музыканты одного полка* (1965, совм. с **Г. Казанским**), *Снегурочка* (1968, сц. совм. с **Л. Любашевским**), *Я тебя никогда не забуду* (1983, также авт. сц.), *Серебряные струны* (1986, сц. совм. с **Г. Смирновым**, реж. совм. **О. Дашкевичем**).

29 **Жаков Олег Петрович**. Актер. Нар. арт. СССР (1969). Лауреат Гос. премий СССР (1946, 1971) и РСФСР (1978). Род. 1 апреля 1905 г. в Сарапуле. Учился в политехникуме и фотокинотехникуме, затем – в киномастерской ФЭКС. В 1929 г. окончил Ленинградский техникум сценических искусств. Среди фильмов: *Шинель* (1926), *С. В. Д.* (1927), *Новый Вавилон* (1929), *Моя Родина* (1933), *Депутат Балтики* (1936), *Мы из Кронштадта* (1936), *Семеро смелых* (1936), *Великий гражданин* (1937, 1939), *Иван Грозный* (1945), *Заговор обреченных* (1950), *Путь к причалу* (1962), *Им покоряется небо* (1963), *Бегущая по волнам* (1967), *Ошибка резидента* (1968), *У озера* (1969), *Миссия в Кабуле* (1970), *Ищу человека* (1973), *Фронт без флангов* (1974), *Фронт за линией фронта* (1977), *Жаркое лето в Кабуле* (1983).

31 **Галич (Гинзбург) Александр Аркадьевич**. Актер, поэт, драматург, сценарист, автор и исполнитель песен. Лауреат нескольких отечественных и международных премий, лауреат Сталинской премии, Гос. премии СССР (1987, посмертно). Род. 19 октября 1918 г. в Днепропетровске. Учился в оперно-драматической Школе-студии Станиславского в Москве на драматическом отделении. Не получив диплома, в 1940 г. без выпускных экзаменов перешел в Московскую театр-студию под руководством **А. Арбузова** и **В. Плучека**, открывшуюся за несколько месяцев до Отечественной войны спектаклем «Город на заре». Автор около 20 пьес и сценариев, в т. ч. «Вас вызывает Таймыр», «Походный марш», «Улица мальчиков». В кино с 1951 г. Авт. сц. ф.: *В степи* (1951), *Верные друзья* (1954, совм. с **К. Исаевым**),

Сердце бьется вновь (1956), *На семи ветрах* (1962, совм. с **С. Ростоцким**), *Государственный преступник* (1964), *Дайте жалобную книгу* (1964, совм. с **Б. Ласкиным**), *Третья молодость* (1965, СССР – Франция, совм. с **П. Андреотта**), *Бегущая по волнам* (1967, СССР – Болгария, совм. с **С. Цаневым**), *Вас вызывает Таймыр* (1970, совм. с **К. Исаевым**). Автор текстов песен для к/ф: *В степи* (1951), *На семи ветрах* (1962), *Дайте жалобную книгу* (1964), *Старая, старая сказка* (1968), *О бедном гусаре замолвите слово* (1980, без указания в титрах). В Париже снял док. ф. *Беженцы XX века* (1976). С 1955 г. – член Союза советских писателей (исключен в 1971 г., восстановлен в 1988 г.), с 1958 г. – член Союза кинематографистов (исключен в 1972 г., восстановлен в 1988 г.). В 1974 г. был вынужден эмигрировать из СССР. Жил в Норвегии, Германии, Франции. Работал на «Радио «Свобода», выступал с концертными программами. Погиб 15 декабря 1977 г. в Париже.

32 **Фрумин Борис Моисеевич**. Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью М. Трофименкова см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том III. Стр. 302.

Ошибки юности, 1978, вып. в 1989. Авт. сц.: **Эдуард Тополь**, **Борис Фрумин**. Реж-пост. **Борис Фрумин**. Оп.-пост. **Алексей Гамбарян**. Худ.-пост. **Юрий Пугач**. Комп. **Виктор Лебедев**. В ролях: **Станислав Жданько**, **Марина Неелова**, **Наталья Варлей**, **Николай Пеньков**, **Михаил Васьков**, **Николай Караченцов**, **Афанасий Кочетков**, **Нина Мамаева**, **Владимир Маренков**, **Анатолий Гаричев**, **Юрий Дубровин** и др. Производство: «Ленфильм».

37 **Соловьев Сергей Александрович**. Режиссер, сценарист. Биографию, библиографию, фильмографию и статью О. Ковалова см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том III. Стр. 118 – 120.

Апрымов Серик. Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью Д. Тасбулатовой см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том I. Стр. 64.

Карпыков Абай. Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью М. Дроздовой см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 35.

Нугманов Рашид. Режиссер. Биографию, библиографию, фильмографию и статью Д. Тасбулатовой см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 383 – 384.

38 *Ад, или Досье на самого себя*, 1989. Авт. сц. **Геннадий Беглов**. Реж-пост. **Геннадий Беглов**. Оп.-пост. **Константин Рыжов**. Худ.-пост. **Юрий Пашигорьев**. Комп. **Борис Грабовский**. В ролях: **Дмитрий Комов**, **Ирина Комова**, **Елена Точенова**, **Ирина Сабанова**, **Алла Мурина**, **Владимир Кнат**, **Виктор Михеев**, **Николай Рудик**, **Юрий Беляев**. Производство: «Экран», Лен. отделение Кинофонда СССР.

41 *Убить Дракона*, 1988. Авт. сц.: **Марк Захаров**, **Григорий Горин**. Реж.-пост. **Марк Захаров**. Оп.-пост. **Владимир Нахабцев**. Худ.-пост. **Олег Шейнцис**. Комп. **Геннадий Гладков**. В ролях: **Александр Абдулов**, **Олег Янковский**, **Евгений Леонов**, **Вячеслав Тихонов**, **Александра Захарова**, **Виктор Раков**, **Александр Збруев**, **Франк Мут**, **Семен Фарада**, **Александр Филиппенко**, **Андрей Толубеев**, **Ольга Волкова** и др. Производство: «Ритм» («Мосфильм»), Bavaria Film, ZDF-Stutgart при участии «Совинфильм».

45 **Никитин Федор Михайлович**. Актер. Нар. арт. РСФСР (1969). Лауреат Гос. премий СССР (1950, 1951). Род. 3 мая 1900 г. в Лохвице (Полтавская губерния). В 16 лет начал работать в Одесском драматическом театре. В 1922 г. окончил Вторую студию МХТ. До войны работал в театре «Летучая мышь», Театре оперетты, Драматическом театре К. Эггерта, в филиале МХТ в Ярославле, БДТ им. Горького, Новом ТЮЗе. В 1928 – 1931 гг. преподавал в ГИКе. Во время войны был командиром взвода автокультбатальона Народного ополчения, актером и режиссером агитвзвода Ленинградского фронта. В 1943 – 1959 гг. работал в Ленинградском Блокадном театре (впоследствии – Театр им. Комиссаржевской). Дебют в кино *Тереза Ракен* (1918). Среди фильмов: *Катьк – Бумажный Ранет* (1926), *Дом в сугробах* (1927), *Обломок империи* (1929), *Города и годы* (1930), *Белеет парус одинокий* (1937), *Академик Иван Павлов* (1949), *Мусоргский* (1950), *Ранние рассказы Чехова* (1953), *Две жизни* (1961), *Открытая книга* (1973), *Звезда пленительного счастья* (1975), *Вариант «Омега»* (1975), *Среди серых камней* (1983), *И жизнь, и слезы, и любовь* (1984).

46 **Норштейн Юрий Борисович**. Режиссер и художник анимационного кино. Биографию, библиографию, фильмографию и статью О. Ковалова см. «Новейшая история отечественного кино. 1986 – 2000». Том II. Стр. 380 – 382.

47 **Сурков Евгений Данилович**. Литературовед, театровед, кинокритик. Засл. деятель искусств РСФСР (1970). Род. 31 октября 1915 г. в Нижнем Новгороде. В 1939 г. окончил Горьковский педагогический институт. Автор книг: «На драматургические темы» (1962), «Амплитуда спора» (1968), «Проблемы века – проблемы художника» (1973), «В кино и театре» (1977), «Что нам Гекуба» (1987). С 1964 г. преподавал во ВГИКе. В 1966 – 1968 гг. гл. ред. сценарно-редакционной коллегии Госкино; в 1969 – 1982 гг. гл. ред. журнала «Искусство кино».

48 «Киноведческие записки». Историко-теоретический журнал о кино. Учрежден осенью 1986 г. во Всесоюзном научно-исследовательском институте киноискусства по инициативе сотрудника ВНИИКа, впоследствии – гл. ред. журнала **Александра Трошина**. Издается с августа 1988 г. До 2000 г. выходил 4 раза в год; с 1988 г. по 2000 г. вышло 49 номеров; нумерация сквозная. Тираж 2000 экз. Редколлегия: **Александр Дерябин**, **Нина Дымшиц**, **Наум Клейман**, **Леонид Козлов**, **Виктор Листов**, **Наталья Нусинова**, **Нина Цыркун**, **Ирина Шилова** и др. Рубрики: «Проблема», «Эйзенштейновские чтения», «Републикация», «Из истории киномысли», «К интерпретации фильма», «Close Up», «Разыскания», «Дискуссия», «Процесс», «Музей кино», «Тема для исследования», «Personalia», «Собеседник». Программа журнала связана с широким кругом проблем как кинематографа, так и культуры в целом. Публикуются теоретические и исторические исследования, дискуссии, архивные, фильмографические и библиографические материалы, информация о событиях в мире кинонауки. Среди авторов – историки и теоретики кино, культурологи, кинокритики разных поколений: **Вячеслав Вс. Иванов**, **Михаил Ямпольский**, **Георгий Гачев**, **Лев Аннинский**, **Александр Жолковский**, **Нея Зоркая**, **Майя Туровская**, **Наум Клейман**, **Юрий Цивьян**, **Леонид Козлов**, **Ирина Шилова**, **Инна Соловьева**, **Александр Дорошевич**, **Александр Якимович**, **Виктор Листов**, **Евгений Марголит**, **Валентин Михалкович**, **Кирилл Разлогов**, **Олег Аронсон**, **Виталий Трояновский**, **Николай Изволов**, а также **Бернар Эйзеншиц**, **Ричард Тейлор**, **Аннет Майклсон**, **Питер В. Янсен**, **Йен Кристи**, **Франсуа Альбера**, **Эдоардо Сангвинетти**, **Акош Силади**, **Рик Олтмен**, **Никита Лари**, **Хокон Левгрен**, **Ларс Клеберг**. Журнал ввел в профессиональный обиход большое количество архивных материалов по истории и теории кино (в частности материалы из архива **Сергея Эйзенштейна**, печатающиеся под рубрикой «Эйзенштейновские чтения»), а также наиболее важные тексты, представляющие разные этапы мировой киномысли. Публикуются статьи, интервью, письма, мемуары выдающихся зарубежных кинематографистов. Постоянно в поле зрения журнала – опыт классиков русского и советского кино, а также творчество современных мастеров.

50 *Черный монах*, 1988. Авт. сц.: **Иван Дыховичный**, **Сергей Соловьев**. Реж.-пост. **Иван Дыховичный**. Оп.-пост. **Вадим Юсов**. Худ.-пост. **Людмила Кусакова**. Комп. **Теймураз Бакурадзе**. В ролях: **Татьяна Друбич**, **Станислав Любшин**, **Петр Фоменко**, **Любовь Селютина**, **Виктор Штернберг**. Производство: «Мосфильм».

53 *Воры в законе*, 1988. Авт. сц. и реж. **Юрий Кара**. Оп.-пост. **Вадим Семеновых**. Худ.-пост. **Анатолий Кочуров**. В ролях: **Анна Самохина**, **Валентин Гафт**, **Владимир Стеклов**, **Борис Щербаков**, **Арнис Лицитис**, **Зиновий Гердт** и др. Производство: «Ладья» (к/с им. Горького).

54 *Игла*, 1988. Авт. сц.: **Александр Баранов**, **Бахыт Килибаев**. Реж.-пост. **Рашид Нугманов**. Оп.-пост. **Мурат Нугманов**. Худ.-пост. **Мурат Мусин**. Комп. **Виктор Цой**. В ролях: **Виктор Цой**, **Марина Смирнова**, **Петр Мамонов**, **Александр Баширов**, **Архимед Искаков**, **Геннадий Люй** и др. Производство: «Казахфильм».

59 **Кибардина Валентина Тихоновна**. Актриса. Нар. арт. РСФСР (1951). Лауреат Гос. премии СССР (1951). Род. 30 мая 1907 г. в Витебске. В 1929 г. окончила актерскую студию **Юрия Юрьева** при Ленинградском драматическом театре. Работала в Ленинградском театре Народного дома, в Московском театре-студии под руководством **Рубена Симонова**. В 1936 –1966 гг. – актриса БДТ. Дебют в кино *Юность Максима* (1934). Среди фильмов: *Возвращение Максима* (1937), *Выборгская сторона* (1938), *Первоклассница* (1948), *Разлом* (1952, ф.-спект.),

Враги (1953, ф.-спект.), *Любовь Яровая* (1953, ф.-спект.), *Достигаев и другие* (1959, ф.-спект.), *Не забудь... станция Луговая* (1966). Точная дата смерти не установлена.

60 *Фонтан*, 1988. Авт. сц. **Владимир Вардунас**. Реж.-пост. **Юрий Мамин**. Оп.-пост. **Анатолий Лапшов**. Худ.-пост. **Юрий Пугач**. Комп. **Алексей Заливалов**. В ролях: **Асанкул Куттубаев**, **Сергей Донцов**, **Жанна Керимтаева**, **Виктор П. Михайлов**, **Алексей Заливалов**, **Нина Усатова** и др. Производство: «Ленфильм».

61 *Дни затмения*, 1988. Авт. сц.: **Юрий Арабов**, братья **Стругацкие** при участии **Петра Кадочникова**. Реж.-пост. **Александр Сокуров**. Оп.-пост. **Сергей Юриздицкий**. Худ.-пост. **Елена Амшинская**. Комп. **Юрий Ханин**. В ролях: **Алексей Ананишнов**, **Эскендер Умаров**, **Ирина Соколова**, **Владимир Заманский**, **Кирилл Дудкин**, **Алексей Янковский**, **Виктор Беловольский**, **Сережа Крылов**. Производство: «Ленфильм», «Троицкий мост».

63 *Защитник Седов*, 1988. Авт. сц. **Мария Зверева**. Реж.-пост. **Евгений Цымбал**. Оп.-пост. **Владимир Шевцик**. Худ.-пост. **Евгений Черняев**. Комп. **Вадим Храпачев**. В ролях: **Владимир Ильин**, **Альбина Матвеева**, **Тамара Чернова**, **Татьяна Рогозина**, **Вацлав Дворжецкий**, **Всеволод Ларионов**, **Гарик Сукачев**, **Наталья Щукина**, **Сергей Арцыбашев** и др. Производство: «Мосфильм».

66 *Собачье сердце*, 1988. Авт. сц. **Наталья Бортко**. Реж.-пост. **Владимир Бортко**. Оп.-пост. **Юрий Шайгарданов**. Худ.-пост. **Владимир Светозаров**. Комп. **Владимир Дашкевич**. В ролях: **Владимир Толоконников**, **Евгений Евстигнеев**, **Борис Плотников**, **Роман Карцев**, **Нина Русланова**, **Евгений Кузнецов**, **Ольга Мелихова**, **Анжелика Неволина**, **Наталья Фоменко** и др. Производство: «Ленфильм».

67 **Рыбак Лев Аронович**. Киновед. Род. 6 мая 1923 г. в Умане. Окончил МГУ (1950) и Педагогический институт им. Крупской (1956). Автор работ о творчестве **Ю. Райзмана**, **С. Герасимова**, а также цикла брошюр по проблемам экранизации.

69 *Господин оформитель*, 1986, ср/м; новая редакция – 1988, п/м. Авт. сц. **Юрий Арабов**. Реж.-пост. **Олег Тепцов**. Оп.-пост. **Анатолий Лапшов**. Худ.-пост. **Наталья Васильева**. Комп. **Сергей Курехин**. В ролях: **Виктор Авилов**, **Анна Демьяненко**, **Михаил Козаков**, **Иван Краско**, **Вадим Лобанов**, **Валентина Малахиева** и др. Производство: «Ленфильм».

70 «Некрореализм». Одно из радикальных ответвлений позднесоветского киноандеграунда, т. н. «параллельного кино». Буквально означает «мертвореализм». Идеолог и создатель **Евгений Юфит** в 1984 г. вместе с **Андреем Мертвым**, **Олегом Котельниковым** и **Константином Митеневым** основал в Ленинграде независимую киностудию «Мжалалафильм». До 1987 г. в работе «Мжалалафильма» принимал участие **Евгений Кондратьев**. В конце 1980-х гг. к некрореалистам присоединились **Игорь Безруков**, **Александр Аникеенко**, **Юрий Циркуль**, **Владимир Кустов**, **Владимир Маслов**, **Сергей Сериков**, **Валерий Морозов**.
В 1988 г. **Юфит** участвовал в показе к/м ф. учеников школы **Александра Сокурова** на международном форуме «Арсенал» в Риге. В дальнейшем его работы представлялись в музеях «МОМА» (Нью-Йорк), «Стеделийк музей» (Амстердам) и на кинофестивалях в Роттердаме и Берлине. В 1989 г. несколько работ «некрореалистов» появились в ГРМ на выставке «Новые поступления» (кураторы **Е. Андреева**, **О. Туркина**), в 1990 г. – на международной выставке «Территория искусства» (куратор **Понтюс Хультен**).
В 1991 г. вышел первый п/м ф. **Юфита** *Папа, умер Дед Мороз* (совм. с **В. Масловым**, Главный приз Международного кинофестиваля в Римини). В 1990-е гг. «некрореалисты» **Юфит**, **Кустов**, **Сериков** приглашались на все крупнейшие выставки с участием советских, а затем и русских художников (Городской музей Амстердама; «KunstHalle», Дюссельдорф; «KunstFerein», Ганновер).

71 *Город Зеро*, 1988. Авт. сц.: **Александр Бородянский**, **Карен Шахназаров**. Реж.-пост. **Карен Шахназаров**. Оп.-пост. **Николай Немоляев**. Худ.-пост. **Людмила Кусакова**. Комп. **Эдуард Артемьев**. В ролях: **Леонид Филатов**, **Олег Басилашвили**, **Владимир Меньшов**, **Армен Джигарханян**, **Евгений Евстигнеев**, **Алексей Жарков**, **Петр Щербаков**, **Юрий Шерстнев** и др. Производство: «Мосфильм».

72 *Ашик-Кериб*, 1988. Авт. сц. **Гия Бадридзе**. Реж.-пост.: **Сергей Параджанов**, **Давид Абашидзе**. Оп.-пост. **Альберт Явурян**. Худ.-пост.: **Георгий Алекси-Месхишвили**, **Шота Гоголашвили**, **Николай Сандукели**. Комп. **Джаваншир Кулиев**. В ролях: **Юрий Мгоян**, **Софико Чиаурели**, **Рамаз Чхиквадзе**, **Константин Степанков**, **Вероника Метонидзе**, **Варвара Двалишвили**, **Давид Довлатян**, **Леван Натрошвили** и др. Производство: «Грузия-фильм».

73 *Куколка*, 1988. Авт. сц. **Игорь Агеев**. Реж.-пост. **Исаак Фридберг**. Оп.-пост. **Владимир Нахабцев**. Худ.-пост. **Татьяна Лапшина**. Комп. **Давид Тухманов**. В ролях: **Светлана Засыпкина**, **Ирина Метлицкая**, **Владимир Меньшов**, **Дмитрий Зубарев**, **Наталья Назарова**, **Галина Стаханова** и др. Производство: «Слово» («Мосфильм»).

74 *Слуга*, 1988. Авт. сц. **Александр Миндадзе**. Реж.-пост. **Вадим Абдрашитов**. Оп.-пост. **Денис Евстигнеев**. Худ.-пост.: **Александр Толкачев**, **Олег Потанин**. Комп. **Владимир Дашкевич**. В ролях: **Юрий Беляев**, **Олег Борисов**, **Ирина Розанова**, **Алексей Петренко**, **Александр Терешко**, **Лариса Шахворостова**, **Ирина Чериченко**, **Валерий Новиков** и др. Производство: «Мосфильм».

76 *Наш бронепоезд*, 1988. Авт. сц. **Евгений Григорьев**. Реж.-пост. **Михаил Пташук**. Оп.-пост. **Юрий Елхов**. Худ.-пост. **Владимир Дементьев**. В ролях: **Владимир Гостюхин**, **Михаил Ульянов**, **Алексей Петренко**, **Александр Филиппенко**, **Леонид Неведомский**, **Наталья Попова**, **Максим Ждановских**, **Валерий Прнемыхов**, **Елена Смирнова** и др. Производство: «Беларусьфильм».

контекст

1986

политика

[1] Грачев А. Горбачев. – М.: Вагриус, 2001.
[2] Черняев А. Шесть лет с Горбачевым. – М.: Прогресс, 1992.
[3] Горбачев М. Жизнь и реформы. – М.: Прогресс, 1992.
[4] Черняев А. Горбачев. – М.: Вагриус, 2001.
[5] Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О прекращении работ по переброске части стока северных и сибирских рек» от 14 августа 1986 г.: Справочник партийного работника. – М.: Политическая литература, 1987.
[6] Постановление Совета Министров СССР «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма, искоренению самогоноварения» от 7 мая 1985 г. Справочник партийного работника. – М.: Политическая литература, 1986.
[7] Постановление ЦК КПСС, Совета Министров и ВЦСПС «О совершенствовании организации заработной платы (...)» от 17 сентября 1986 г.: Справочник партийного работника. – М.: Политическая литература, 1987.
[8] Черняев А. Горбачев. – М.: Вагриус, 2001.
[9] Там же.

гуманитарные науки и самосознание общества

[1] Черняев А. Шесть лет с Горбачевым. – М.: Прогресс, 1992.
[2] Там же.
[3] Чудаков А. Разговариваю с Гинзбург//НЛО. 2001. № 49.
[4] Бакланов Г. Жизнь, подаренная дважды. – М.: Вагриус, 1999.
[5] Там же.
[6] Марчук Г. Встречи и размышления. – М., 1995.
[7] Так что же «начальству виднее»? Открытое письмо ученых АН СССР// ЛГ. 1987. 8 июля.

средства массовой информации и пропаганды

[1] Система средств массовой информации России: Сб. / Под ред. Я. Засурского. – М.: Аспект-Пресс, 2001.
[2] Ковалевская Л. К Всесоюзному совещанию. Проблемы снабжения// Литературная Украина. 1986. 27 марта.

литература

[1] Яковлев А. Омут памяти. От Столыпина до Путина. – М.: Вагриус, 2001.

театр

[1] Смелянский А. Порядок слов//Театр. 1987. № 1.
[2] Там же.

изобразительное искусство

[1] Яковлев А. Омут памяти. От Столыпина до Путина. – М.: Вагриус, 2001.
[2] Постановление ЦК КПСС и Совмина «О мерах по дальнейшему развитию изобразительного искусства (...)» от 21 августа 1986 г.: Справочник партийного работника. – М.: Политическая литература, 1987.

архитектура и дизайн

[1] Проблемы города: старые – нового, новые – старого//Архитектура СССР. 1986. № 5; Городская среда. Пути гуманизации//Архитектура СССР. 1986. № 5.
[2] Арбат. 16 ракурсов одной улицы//Архитектура СССР. 1986. № 4; Новая старая Москва – это возможно?//Юность. 1987. № 2; И вновь – Арбат// Советская культура. 1987. 24 октября.

академическая музыка, опера

[1] Яковлев А. Омут памяти. От Столыпина до Путина. – М.: Вагриус, 2001.
[2] Там же.

балет

[1] «Советская культура», 1986, 2 сентября.

рок-музыка

[1] Вознесенский А. Белые ночи Бориса Гребенщикова//Огонек. 1986. № 46.

русское зарубежье

[1] Мунди Г. А где же ваши сонеты?//Синтаксис. 1986. № 16.
[2] Исраэль Ш. Третья волна, или Улисс и Циклоп//Синтаксис. 1986. № 15.

1987

политика

[1] Указ Президиума ВС СССР «О вопросах, связанных с созданием на территории СССР и деятельностью совместных предприятий, международных

объединений и организаций с участием советских и иностранных организаций, фирм и органов управления» от 13 января 1987//Ведомости ВС СССР. 1987. № 2.
[2] Горбачев М. Жизнь и реформы. – М.: Новости, 1995.
[3] Черняев А. Горбачев. – М.: Вагриус, 2001.
[4] История помилования: Инт. с В. Крючковым//Известия. 1990. 22 ноября.
[5] Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.//Правда. 1932. 24 апреля.
[6] Хренков Д. Мальчики с Исаакиевской//Вечерний Ленинград. 1987. 20 марта; Кириллов Ю. Противостояние//ЛП. 1987. 21 марта; Кокосов В. Закон претензий не имеет//Смена. 1987. 21 марта; Чулаки М. Еще раз о пользе гласности//ЛГ. 1987. 25 марта; Ежелев А. Кому урок?//Известия. 1987. 27 марта; За ширмой полуправды: Исполком Ленсовета пытается спрятать истину о противозаконном сносе «Англетера»//Известия. 1987. 4 июля; Ежелев А. В одной лодке: о том, как утверждается новое мышление на словах и на деле//Известия. 1987. 1 августа.
[7] Записка ЦК КПСС о заглушении иностранных радиостанций от 6 августа 1958 г.: Пресса в обществе. 1959 – 2000. – М.: Московская школа политических исследований, 2000.
[8] Бурлацкий Ф. Кто оказался прав//ЛГ. 1988. 8 июня.
[9] Алексеева Л. История инакомыслия в СССР. Новейший период. – Benson, Vermont, Khronika Press, 1984.
[10] Фалин В. Конфликты в Кремле. – М.: Центрполиграф, 1999.

гуманитарные науки и самосознание общества

[1] Соболева П., Носов А., Шириков Л., Мурашов С. По поводу статьи Ю. Н. Афанасьева//МН. 1987. 10 мая.
[2] Афанасьев Ю. Говорим о прошлом, но решается будущее социализма//МН. 1987. 10 мая.
[3] Преловская И. Ярлык//Известия. 1987. 30 мая.
[4] Чайковская О. Сдвиг//ЛГ. 1986. 11 марта.
[5] Чайковская О. Сопротивление//ЛГ. 1986. 16 ноября.
[6] Башляр Г. Поэтика пространства. – М.: Гуманитарные науки, 2000.
[7] Иного не дано: Сб. – М.: Прогресс, 1988.
[8] Солженицын А. Жить не по лжи//Век XX и мир. 1989. № 2.
[9] Арзаканян А. Философская мысль и философский журнал//Вопросы философии. 1987. № 7.
[10] Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992.
[11] Полетаева О. Герои гражданской войны//Военно-исторический журнал. 1987. № 2.
[12] Твардовский А. По праву памяти//Знамя. 1987. № 2; Новый мир. 1987. № 3.
[13] Буртин Ю. Вам, из другого поколенья...//Октябрь. 1987. № 8.
[14] Яковлев А. Омут памяти. От Столыпина до Путина. – М.: Вагриус, 2001.
[15] Новая технологическая волна на Западе: Сб./Под ред. П. Гуревича. – М., 1986.
[16] Кестлер Л. Слепящая тьма//Нева. 1988. №№ 3 – 4.
[17] Медведев Ф. Он хотел переделать жизнь, потому что ее любил//Огонек. 1987. № 48.
[18] Воскресенский Л. Знайте, товарищи...//МН. 1987. № 49.
[19] Коэн С. Бухарин. Политическая биография 1888 – 1938. – М.: Прогресс, 1988.
[20] Специальное приложение/Ред.-сост. Е. Брейтбарт//Грани. 1987. №№ 143 – 146.
[21] Бакунин М. Избранные философские сочинения и письма. – М.: Мысль, 1987.
[22] Лотман Ю. Письма. – М.: Языки русской культуры, 1997.
[23] Карамзин Н. Полное собрание стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1966.
[24] Карамзин Н. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1984.
[25] Смирнов А. Как создавалась «История государства Российского»//Москва. 1988. № 1; 1989. №№ 1, 8, 11, 12.
[26] Карамзин Н. Записка о древней и новой России//Литературная учеба. 1988. № 4.
[27] Гаспаров Б. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен//Wiener Slawistischer Almanach. 1989. Bd. 23.
[28] Из истории московско-тартуской семиотической школы//НЛО. 1993. № 3.
[29] Хорос В. Из неопубликованного наследия П. Я. Чаадаева//Вопросы философии. 1983. № 12; Чаадаев П. Афоризмы и разные заметки//Вопросы философии. 1986. № 1.

средства массовой информации

[1] Черкесов Ю. Ночные охотницы//МК. 1986. 24 октября.
[2] Додолев Е. Белый танец//МК. 1986. 19 ноября.
[3] Le Figaro. 1987. 7 – 8 марта.
[4] Яковлев Е. Доказательства от обратного//МН. 1987. 29 марта.
[5] Корионов В. Паника в стане «бывших»//Правда. 1987. 25 марта.
[6] Ленин В. Еще одно отступление от демократизма//Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 32.
[7] Оправдать доверие партии. VI съезд журналистов СССР завершает работу//Правда. 1987. 17 марта.
[8] С позиций гласности. VI съезд журналистов СССР//Правда. 1987. 16 марта.
[9] Подстрекатели. Еще раз о событиях в Нагорном Карабахе и вокруг него//Правда. 1988. 4 апреля.
[10] Яковлев А. Омут памяти. От Столыпина до Путина. – М.: Вагриус, 2001.

литература

[1] Бродский И. Набережная неисцелимых. – М.: Слово, 1992.

театр

[1] Эрдман Н. Самоубийца//Современная драматургия. 1987. № 2.
[2] Захаров М. Аплодисменты не делятся//ЛГ. 1985. 31 июля.

архитектура и дизайн

[1] Раппапорт А. Панорама//Архитектура СССР. 1988. № 2.
[2] Розенблюм Е., Суетин С. Пешеходная Дерибасовская в Одессе//Архитектура СССР. 1988. № 1.
[3] Третьяков В. Соловки: поиск решений//Советская культура. 1986. 30 сентября; Соловки: время решений//Советская культура. 1986. 11 ноября.

рок-музыка

[1] Кокосов В. «Алиса» с косой челкой//Смена. 1987. 22 ноября.

1988

политика

[1] Сахаров А. Воспоминания. – М.: Права человека, 1996.
[2] Буковский В. «И возвращается ветер...»: Письма русского путешественника. – М.: Демократическая Россия, 1990.
[3] Григоренко П. В подполье можно встретить только крыс... – М.: Звенья, 1997.
[4] Подрабинек А. Карательная медицина. – Нью-Йорк: Хроника, 1979.
[5] Джимбинов С. Эпитафия спецхрану?//Новый мир. 1990. № 5.
[6] Ведомости Верховного Совета СССР. 1988. № 6.
[7] Яковлев. А. Омут памяти. От Столыпина до Путина. – М.: Вагриус, 2001.
[8] Овчаренко Г. Кобры над золотом//Правда. 1988. 23 января.
[9] Гдлян Т., Иванов Н. Противостояние//Огонек. 1988. № 26.
[10] Коварные граммы дурмана: Инт. с министром внутренних дел СССР А. Власовым//Правда. 1987. 6 января.
[11] Черняев А. Дневник помощника президента СССР. – М.: Терра, 1997.
[12] Без баррикад: Инт. с Л. Богораз и С. Ковалевым//Век XX и мир. 1988. № 9.
[13] Иванова Ф. В воскресенье, в 15.30//Известия. 1988. 24 августа; Ляшенко М. Демократия для своего круга//ЛГ. 1988. 31 августа.
[14] Постановление ЦК КПСС «О ходе выполнения постановлений ЦК КПСС по вопросам усиления борьбы с пьянством и алкоголизмом» от 12 октября 1988 г.: Справочник партийного работника. – М.: Политическая литература, 1989.
[15] Фалин В. Конфликты в Кремле. – М.: Центрполиграф, 1999.

гуманитарные науки и самосознание общества

[1] Белое и черное: Ответ на статью В. Филатова//Известия. 1988. 5 февраля.
[2] Указ «О восстановлении законных прав российских граждан – бывших советских военнопленных и гражданских лиц, репатриированных в период Великой Отечественной войны и в послевоенный период»//Собрание законодательства РФ. 1995. № 5. Ст. 394.
[3] Юнг К. Психологические типы. – М.: Гос. изд., 1924.
[4] Аверинцев С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии//Вопросы литературы. 1970. № 3.
[5] Перестройка: образ мыслей и действий. Конференция историков и писателей: актуальные вопросы исторической науки и литературы//Советская культура. 1988. 5 мая.
[6] Там же.
[7] Мерцалов А. Миф о великом стратеге//Социалистическая индустрия. 1988. 15 мая.
[8] Волкогонов Д. Накануне войны. (Отрывок из кн.)//Правда. 1988. 20 июня.
[9] Ищенко С. Я из заградотряда//Военно-исторический журнал. 1988. № 8.
[10] Жеребов Д. Ленинградская битва//Диалог. 1988. № 6.
[11] Самсонова А. Сталинград: ни шагу назад!//МН. 1988. 7 февраля.
[12] Овчинникова И. Экзамен отменен, история остается!//Известия. 1988. 9 июня; История на вступительных экзаменах в вузы: Инт. с И. Овчинниковой//Известия. 1988. 14 июня; Храпов В. Экзамен отменен – экзамен остается, как и вопрос о характере нашего исторического образования//Известия. 1988. 29 июля.
[13] Празаускас А. Зачем мятутся народы?..//Дружба народов. 1987. № 8.
[14] Маслов Н. Что нам мешает воссоздать объективную историю партии?//Аргументы и факты. 1988. № 21; Баррикады перестройки. Материалы «круглого стола»//Век XX и мир. 1988. № 2; Кузнецов П. Вопросы историку//Правда. 1988. 25 июня; Афанасьев Ю. Перестройка и историческое

знание//Лит. Россия. 1988. 17 июня; Бутенко А. Как подойти к научному пониманию истории советского общества//Наука и жизнь. 1988. № 4; История. Трудный путь к правде: Материалы «круглого стола»//Неделя. 1988. № 52.

[15] Вайткявичюс Б. Борьба передовых сил литовского народа за государственный союз с народами Союза ССР (1918 – 1940 гг.)//История СССР. 1988. № 1.

[16] Флоренский П. О литературе//Вопросы литературы. 1988. № 1.

[17] Флоренский П. Автореферат//Вопросы философии. 1988. № 12.

[18] Гулыга А. Сопроводительная заметка к публикации работы А. Ф. Лосева «Владимир Соловьев и его ближайшее литературное окружение»//Литературная учеба. 1987. №№ 3 – 4.

средства массовой информации

[1] Фомин Б. Два года спустя//Звезда. 1988. № 1.

[2] Геллер М. Российские заметки 1980 – 1990. – М.: МИК, 2001.

[3] Эмоции и разум//Правда. 1988. 21 марта.

[4] Подстрекатели. Еще раз о событиях в Нагорном Карабахе и вокруг него//Правда. 1988. 4 апреля.

[5] Лошак В. Сумгаит, месяц спустя//МН. 1988. 17 апреля; Лошак В. Сумгаит. Эпилог трагедии//МН. 1988. 22 мая.

[6] Андреева Н. Не могу поступаться принципами//Сов. Россия. 1988. 13 марта.

[7] Трудный путь к правде: Заметки с общественно-политических чтений, состоявшихся в Тамбове//Тамбовская правда. 1988. 2 апреля.

[8] Коротич В. Быть соизмеримым со временем...//Пресса в обществе. – М.: Московская школа политических исследований, 2000.

[9] Принципы перестройки: революционность мышления и действий//Правда. 1988. 5 апреля.

[10] Левиков А. Борьба и вера//МН. 1988. 27 марта.

[11] Попов Г. Обратного хода не имеет//Сов. культура. 1988. 7 апреля; Гельман А. Время собирания сил//Сов. культура. 1988. 9 апреля; Партия идет во главе перестройки: отклики//Сов. Россия. 1988. 15 апреля; Правда – только одна: отклики//Соц. индустрия. 1988. 16 апреля; Окунцова Е. Не отступим//КП. 1988. 17 апреля; Освободиться от деформаций социализма: «круглый стол» на Центральном телевидении//АиФ. 1988. 17 апреля; Бурлацкий Ф. Какой социализм народу нужен//ЛГ. 1988. 20 апреля; Козлов Р. Поворот, которого не было//КП. 1988. 21 апреля; Ефимов О., Степашин С., Шаруненко Н. А те ли принципы//Лен. рабочий. 1988. 22 апреля; Принципы против истины: круглый стол//МН. 1988. 1 мая; Феофанов Ю. Грузчик Иван Демура в схеме Нины Андреевой//Известия. 1988. 19 апреля; Кон И., Попов Г., Клопов Э. Портрет противника перестройки//МН. 1988. 10 апреля; Сараскина Л. О каких принципах идет речь, или Жажда кнута//Век XX и мир. 1988. № 5.

[12] Центром станет Москва//Известия. 1988. 27 марта; Пресс-конференция в Московской патриархии//Правда. 1988. 5 июня; В честь 1000-летия//Правда. 1988. 15 июня; Продолжение юбилейных торжеств//Лен. правда. 1988. 17 июня.

[13] Ударили колокола//Известия. 1988. 22 марта; Дни славянской письменности в Новгороде//Сов. Россия. 1988. 22 мая.

[14] Дни славянской письменности в Новгороде//Сов. Россия. 1988. 22 мая; Посвящается тысячелетию крещения Руси//Сов. Россия. 1988. 7 июня; По случаю юбилея//Сов. Россия. 1988. 11 июня.

[15] Пресс-конференция в Москве//Сов. Россия. 1988. 18 июня.

[16] О чем нам говорят столетия: Инт. с митрополитом Ленинградским и Новгородским Алексием//Дружба народов. 1988. № 6; Тысячелетие: Инт. с патриархом Пименом//Голос Родины. 1988. № 22.

[17] Клибанов А. Времена меняются, и мы – с ними//Дружба народов. 1988. № 6.

[18] Леонхардт К. «Эхо», которое я слышу//Эхо планеты. 1988. № 34.

[19] Казутин Д. Общественная мысль в зеркале тезисов ЦК КПСС//МН. 1988. 12 июня; Больше социализма//Огонек. 1998. № 12; Гельман А. Время собирания сил//Сов. культура. 1988. 9 апреля.

[20] Эхо планеты. 1988. № 14 – 15.

[21] XIX Всесоюзная Конференция КПСС. Стенографический отчет. – М.: Политиздат, 1988.

[22] Овчаренко Г. Кобры над золотом//Правда. 1988. 23 января; Гдлян Т., Иванов Н. Противостояние//Огонек. 1988. № 26.

[23] Прыжок льва на глазах изумленной публики//ЛГ. 1988. 28 сентября.

[24] Бакланов Г. Жизнь, подаренная дважды. – М.: Вагриус, 1999.

[25] Яковлев Е. Пресса равна общественному состоянию//Пресса в обществе. – М.: Московская школа политических исследований, 2000.

[26] Август 68-го. Взгляд очевидцев на события в Чехословакии двадцать лет спустя//МН. 1988. 28 августа.

[27] Без баррикад//Век XX и мир. 1988. № 9.

[28] Иванов Ф. В воскресенье, в 15.30//Известия. 1988. 24 августа.

[29] Минкин А. Тень//Огонек. 1988. № 41.

[30] Адамович А. Накануне//Сов. культура. 1988. 19 мая.

[31] Минкин А. Тень//Огонек. 1988. № 41.

[32] Лигачев Е. Четыре дня. Как это было. Заметки делегата XIX Всесоюзной конференции КПСС//МН. 1988. 10 июля.

[33] Антонов В. Культ авторитарной личности – культ социального зла//Байкал. 1988. № 6.

[34] Ионов В. Все жертвы маршала//Эхо планеты. 1988. № 38.

[35] «Ленинградское дело» – чем оно было в действительности//Лен. правда. 1988. 18 мая; Антонов-Овсеенко А. Ленинградская трагедия 1949 г.//Лен. рабочий. 1988. № 48; Сидоровский Л. Честное имя: Жертвы «ленинградского дела»//Смена. 1988. 25 июня; Сидоровский Л. Комсорги из блокады: они тоже стали жертвами «ленинградского дела»//Смена. 1988. 6, 11 октября; Репина А. Пролог трагедии//Смена. 1988. 6 декабря.

[36] Пфафф И. Прага и дело о военном заговоре//Военно-исторический журнал. 1988. № 10 – 12.

[37] Лескин Ю. Первый перелом//Знание – сила. 1988. № 11.

[38] Пшеничный А. Репрессии архивистов в 1930-х гг.//Сов. архивы. 1988. № 6.

[39] Рапопорт Я. Забыть не в силах ничего//Мед. газета. 1988. 30 сентября, 5 октября.

[40] Руденко И. Зачем нам война?//КП. 1983. 15 июля.

[41] Солженицын А. Как нам обустроить Россию?//КП. (Специальный выпуск). 1990. 18 сентября.

[42] Беспалов Ю. Новочеркасск. Последняя тайна//КП. 1991. 18 января.

[43] Ваксберг А. Моя жизнь в жизни. – М., 2000.

литература

[1] Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1990 год. – СПб: Академический проект, 1993.

[2] Добычин Л. Рассказы//Лит. обозрение. 1988. № 3; Рассказы//Сельская молодежь. 1988. № 4; Рассказы//Лен. правда. 1988. 21 августа; Рассказы//Родник. 1988. №№ 8 – 11.

[3] Солженицын А. Бодался теленок с дубом. – М.: Согласие, 1990.

[4] Горелов П. Мне нечего сказать...//КП. 1988. 19 марта.

[5] Инт. с А. Ивановым//Наш современник. 1988. № 5.

[6] Воскресенский Л. Здравствуйте, Иван Денисович!//МН. 1988. 7 августа.

[7] Солженицын А. Жить не по лжи //Рабочее слово. 1987. 18 октября; //Референдум. № 21, ноябрь

[8] Даниэль Ю. Стихи//Новый мир. 1988. № 7.

[9] Даниэль Ю. Искупление. – Нью-Йорк, 1964.

[10] Геллер М. Российские заметки 1980 – 1990. – М.: МИК, 2001.

театр

[1] Божович В. «Гамлет», Бергман и мы//Известия. 1988. 13 октября; Туровская М. Похороны принца Датского//Неделя. 1988. 24 – 30 октября; Образцова А. Игры и сны по Бергману//Советская культура. 1988. 13 октября.

[2] Рудницкий К. Театральные сюжеты. – М.: Искусство, 1990.

[3] Коонен А. Страницы жизни. – М.: Искусство, 1975.

[4] Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. – М.: Артист, 1997.

изобразительное искусство

[1] Рубинштейн Дж. Верность сердцу и верность судьбе. Жизнь и время Ильи Эренбурга. – СПб: Академический проект, 2002.

архитектура и дизайн

[1] Засеев В. Джованна и «Домус»//Огонек. 1988. № 16; «Домус» в СССР//Архитектура СССР. 1988. № 1.

[2] Харитонов А. Работать и надеяться//Архитектура СССР. 1988. № 3.

[3] Каталог выставки «Утраченные памятники архитектуры Петербурга – Ленинграда»//СФК. 1988.

[4] Шабунин А. Интерьеры кооперативного кафе «Атриум»//Архитектура СССР. 1989. № 2.

рок-музыка

[1] Житинский А. Музыкальный эпистолярий//Аврора. 1988. №№ 4 – 12.

[2] Житинский А. Путешествие рок-дилетанта. – Л.: Лениздат, 1990.

русское зарубежье

[1] Федотов Г. Собрание сочинений. – Paris, YMCA-Press, 1988.

[2] Конквест Р. The Harvest of Sorrow. – London, Hutchinson.

[3] Kazak W. Lexikon der russischen literatur des 20. – Munchen, 1976.

[4] Kazak W. Lexikon der russischen literatur des 20. – Munchen, Verlag Otto Sagner, 1992.

[5] Казак В. Лексикон русской литературы XX века. – М.: РИК Культура, 1996.

эксперты

АНДРЕЕВА
Екатерина Юрьевна

искусствовед

Род. 24 января 1961 г. в Ленинграде. В 1984 г. окончила исторический факультет ЛГУ (кафедра истории искусств). В 1990 г. защитила кандидатскую диссертацию по теме «Общество русских акварелистов». С 1981 г. работает в ГРМ, в настоящее время – ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений. С 1986 г. куратор выставок современного искусства; в 1991 – 1996 гг. сформировала коллекцию новейшего русского искусства в ГРМ; в 1995 г. инициировала запуск учебной программы по новейшему искусству. С 1997 г. преподает историю искусства XX в. в институте «PRO ARTE», Европейском университете, Смольном колледже свободных искусств и наук. С 1987 г. печатается в журналах: «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство», «Художественный журнал». Автор нескольких сотен статей и монографии о соц-арте (Craftsman House, 1995).

ГОЛУТВА
Александр Алексеевич

продюсер,
организатор кинопроцесса

Род. 18 марта 1948 г. в г. Лиепая Латвийской ССР. В 1971 г. окончил философский факультет МГУ. В 1986 – 1996 гг. директор к/с «Ленфильм». В 1997 – 1999 гг. – первый зам. Председателя Госкино России, с 1999 г. – Председатель Госкино России. С 2000 г. первый зам. министра культуры. Продюсер фильмов: *Такси-блюз* (1990, совм. с **М. Кармицем, М. Гехтом**); *Молодая Екатерина* (1991, совм. с **Н. Томпсоном**); *Барабаниада* (1993, совм. с **А. Донченко, Г. Дессертин**); *Любовь, предвестие печали* (1994, совм. с **Р. Кличаяном**); *Замок* (1994, совм. с **Г. Петелиным**); *Русская симфония* (1994, совм. с **Р. Проскуряковой**); *Особенности национальной охоты* (1995); *Принципиальный и жалостливый взгляд* (1996); *В той стране* (1997, совм. с **В. Сергеевым**); *Хрусталев, машину!* (1998, совм. с **А. Медведевым, Г. Селигманом**); *Дневник его жены* (2000, совм. с **А. Учителем**) и др. Призы и награды: Премия «Ника» за лучший игровой фильм (1995, *Особенности национальной охоты*); Приз «Лучшему продюсеру» в конкурсе «Панорама» ОРКФ в Сочи (1995, *Любовь, предвестие печали*; *Русская симфония*) и др.

ГЕРШЕНЗОН
Павел Давидович

искусствовед

Род. 13 октября 1959 г. в г. Серове Свердловской области. Закончил Свердловский архитектурный институт. В 1983 – 1990 гг. работал в Главном архитектурно-планировочном управлении Свердловска (Екатеринбурга). В 1992 – 1993 гг. – ответственный редактор журнала «Architecton». В 1993 – 1997 гг. – обозреватель отдела культуры газеты «КоммерсантЪ-daily». В 1994 – 1995 гг. – художественный редактор журнала «Сеанс». С 1995 г. редактор газеты «Мариинский театр». С 1997 г. ассистент директора балетной труппы Мариинского театра по репертуару. В 1997 – 1998 гг. – обозреватель отдела культуры газеты «Русский телеграф». С 1989 г. публикуется в журналах «Сеанс», «Декоративное искусство», «Театральная жизнь». Член экспертного совета петербургского института «PRO ARTE».

ГОРЕЛОВ
Денис Вадимович

критик

Род. 18 мая 1967 г. в Москве. В 1984 – 1989 гг. учился на филологическом факультете Московского педагогического института. Вел рубрику «Кино-курьер «МК» в газете «Московский комсомолец», работал кинообозревателем, редактором отдела «Общество» в газете «Сегодня», корреспондентом в журнале «Столица», обозревателем в газете «Русский телеграф». С 1998 г. обозреватель отдела культуры газеты «Известия». Автор сценария первых двенадцати серий проекта «Намедни 1961 – 1991. Наша эра» (НТВ, 1997), сценариев для программы «Куклы» (НТВ, 1996). Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Советский экран», «Столица» и др.; в газетах: «Сегодня», «Русский телеграф», «Московский комсомолец» и др. Печатался также под псевдонимами Терентий Глумов, Жак-Ив Кустодиев.

ГОРФУНКЕЛЬ
Елена Иосифовна

театровед

Род. 16 февраля 1945 г. в Ленинграде. В 1970 г. окончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа. В 1978 г. защитила кандидатскую диссертацию по теме «Поздние трагедии Расина». С 1989 г. преподает в СПАТИ, профессор кафедры зарубежного искусства. С 1996 г. научный сотрудник сектора источниковедения РИИ. Печатается в журналах: «Московский наблюдатель», «Театр», «Петербургский театральный журнал», «Сеанс» и др. Автор книги «Смоктуновский» (1990). Автор-составитель книги «Премьера Товстоногова» (1994).

ИППОЛИТОВ
Аркадий Викторович

искусствовед

Род. 26 марта 1958 г. в Ленинграде. В 1989 г. окончил исторический факультет ЛГУ (кафедра истории искусств). С этого же года работает в Государственном Эрмитаже хранителем итальянских гравюр. Куратор выставок в Эрмитаже: «Шедевры западноевропейской гравюры XV – XVIII вв.» (1998), «Младенец Иисус» (2000) и др. Печатается в изданиях: «КоммерсантЪ-daily», «Русский телеграф», «Пинакотека», «Сеанс» и др. С 1995 г. – член редколлегии журнала «Сеанс». Преподает историю искусств в Европейском университете (Санкт-Петербург). Автор книг: «Барокко конца века. Круг Рубенса – круг Гринуэя» (1992), «Золотой осел» (1995), «Венеция» (2001) и др. Член экспертного совета петербургского института «PRO ARTE».

КАБАНОВА
Ольга Игоревна
искусствовед

Род. 22 мая 1953 г. в Москве. В 1977 г. окончила библиотечный факультет Московского государственного института культуры. В 1972 – 1979 гг. работала сотрудником, младшим научным сотрудником информационного центра по культуре и искусству библиотеки им. Ленина. В 1979 – 1986 гг. – редактор журнала «Декоративное искусство СССР»; в 1986 – 1992 гг. – редактор журнала «Архитектура СССР». В 1993 – 1998 гг. – обозреватель отдела культуры газеты «КоммерсантЪ-daily», в 1998 г. – обозреватель отдела культуры газеты «Русский телеграф», с 1999 г. – обозреватель отдела культуры газеты «Известия». Печатается в газетах «КоммерсантЪ-daily», «Русский телеграф», «Известия», «Время МН»; в журнале «Проект Россия», в электронном «Русском журнале».

КЛЕЙМАН
Наум Ихильевич
киновед

Род. 1 декабря 1937 г. в Кишиневе. В 1961 г. окончил киноведческий факультет ВГИКа (мастерская **Н. Лебедева**, **Е. Смирновой**). Работал научным сотрудником отечественного отдела Госфильмофонда СССР. С 1967 г. хранитель Научно-мемориального кабинета (музея-квартиры) **С. Эйзенштейна**. С 1988 г. преподает историю кино на ВКСР. Работал заведующим музейным отделом Бюро пропаганды советского киноискусства (позже – ВТПО «Киноцентр»), директором Центрального музея кино при ВТПО «Киноцентр», с 1992 г. – директор Музея кино. С 1993 г. член Европейской Киноакадемии (EFA). Также вел семинары в Нью-Йоркском университете (1990, 1991), Южно-Калифорнийском университете в Беркли (1996), Берлинской Академии кино и телевидения (1994, 1998), в Будапештской театральной академии (1988) и др. Опубликовал ряд комментированных текстов **С. Эйзенштейна**, подготовил к печати «Мемуары» **С. Эйзенштейна**. Заслуженный деятель искусств России (1997). Участник международных научных конференций, посвященных **С. Эйзенштейну** (в Москве, Токио, Венеции, Оксфорде, Сан-Франциско, Берлине, Мюнхене, Нанси). Организатор постоянных выставок рисунков **С. Эйзенштейна**. Режиссер (совм. с **С. Юткевичем**) фотофильма *Бежин луг* (по сохранившимся материалам фильма **С. Эйзенштейна**); участвовал в восстановлении фильмов **С. Эйзенштейна** *Старое и новое* (*Генеральная линия*) (1964 – 1965); *Броненосец «Потемкин»* (1975). Автор сценария документального фильма *Дом Мастера* (1997). В 1993 – 1997 гг. – автор и ведущий телевизионных программ «Музей кино», «Шедевры немого кино», «Сокровища старого кино». Призы и награды: Приз FIPRESCI на МКФ в Москве (за составление ретроспективы «Неизвестное советское кино», 1987), Вторая премия СК СССР (за статью «Как ни странно – о Хохловой», 1987), Орден искусств и словесности Министерства культуры и коммуникаций Франции (1991), Премия «Феликс» Европейской киноакадемии за профессиональную деятельность (1993), Премия им. Жана Митри «За участие в реставрации фильмов и возвращение классического кино публике» на МКФ немого кино в Порденоне (1994), Медаль им. Гете «За укрепление дружественных и культурных связей с Германией» (1995), Приз Гильдии киноведов и кинокритиков в категории «теория и история кино» «За составление, вступительную статью и комментарии к книге **С. Эйзенштейна** «Мемуары» (1997), Приз КФ Госфильмофонда «Белые столбы» «За вклад в отечественное киноведение» (1998).

КОВАЛОВ
Олег Альбертович
режиссер, киновед

Род. 20 сентября 1950 г. в Ленинграде. В 1983 г. окончил киноведческий факультет ВГИКа (мастерская **Е. Суркова**). Работал редактором на к/с «Ленфильм», редактором-методистом к/т Госфильмофонда «Спартак». Автор многочисленных статей, опубликованных в России и за рубежом. Публиковался в журналах: «Советский экран», «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», «Мнения» и др. С 1990 г. – член редколлегии журнала «Сеанс». Автор фильмов: *Сады скорпиона* (1991), *Остров мертвых* (1992), *Концерт для крысы* (1995), *Сергей Эйзенштейн. Автобиография* (1995), *Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия* (1998), *Темная ночь* (2000). Призы и награды: Первая премия СК СССР «За оригинальный опыт киноведческого анализа проблем творчества» (1989, статьи: «Символ времени»; «Виноватые станут судьями»; «Школа зла и насилия»), Приз кинопрессы за лучший дебют года (1991, *Сады скорпиона*), Гран-при в конкурсе «авторское кино» КФ «Кинотавр» в Сочи (1993, *Остров мертвых*), Спец. приз жюри «За поиск нового кинематографического языка» на ОКФ «Киношок» в Анапе (1995, *Концерт для крысы*), Премия «Ника» за лучший неигровой фильм (1996, *Сергей Эйзенштейн. Автобиография*), Приз жюри CICAE на МКФ в Берлине (1998, *Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия*) и др.

КУДРЯВЦЕВ
Сергей Валентинович
киновед

Род. 12 марта 1956 г. в Чите. В 1978 г. окончил сценарно-киноведческий факультет ВГИКа (мастерская **М. Власова**, **Е. Суркова**). Работал редактором во Всесоюзном объединении «Союзкинофонд», старшим обозревателем ВПТО «Видеофильм», обозревателем в журналах «Видеодайджест», «Культурно-просветительская работа», «Видео-Асс Premiere», в газете «КоммерсантЪ-daily» и др.; консультантом по зарубежному кино в редакции кинопрограмм НТВ, с 1999 г. ведущий портала «Кино» на сервере «Кирилла и Мефодия». Преподает историю и теорию кино во ВГИКе. Вел авторские рубрики: «Досье «ИК» («Искусство кино», 1989 – 1996), «Видеокомпас» («Советский экран», 1989 – 1990), «СКВ: Сергей Кудрявцев-видео» («Видео-Асс Premiere», 1994 – 1998), «Обзор новых фильмов в видеотеках» («КоммерсантЪ-daily», 1993 – 1996), «Свое кино» («Экран и Сцена», 1996 – 1999) и др. Автор киносправочникови многочисленных статей по вопросам кино и видео. Призы и награды: приз кинопрессы лучшему киноведу года (1995, за книгу «Все кино»); премия Гильдии киноведов и кинокритиков России «За многолетний труд по подготовке и изданию справочно-информационной литературы о кино» (1997).

КУЗНЕЦОВ
Павел Вениаминович
историк философии

Род. 14 сентября 1956 г. в Ленинграде. В 1973 г. поступил на физический факультет ЛГУ, в 1977 г. перевелся на кафедру истории философии философского факультета, которую закончил в 1981 г. Преподавал в Северо-западном заочном политехническом институте. Печатался в изданиях: «Вопросы философии», «Новый мир», «Звезда», «Октябрь», «Русская мысль», «Посев», «Новая русская книга», «Новый мир искусства», «Независимая газета» и др. Автор романа «Археолог» (Лондон, OPI, 1992). В 1990 – 1991 гг. работал в Париже, занимался историей русского зарубежья. Главный редактор журнала «Ступени», с 2000 г. выходящего в качестве альманаха «Ступени (СТ)». Член Санкт-Петербургского Союза писателей, член Союза ученых Санкт-Петербурга.

ЛАРИЧЕВ
Георгий Михайлович
искусствовед

Род. 7 июля 1977 г. в Москве. В 2000 г. окончил факультет искусствознания МГУ. В 1996 – 1997 гг. проходил стажировку в Университете г. Орлеан (Франция). Сотрудничал с журналами «Эксперт», «Проект Россия». В 2001 г. совместно с дизайнером **В. Мачинским** курировал выставку архитектурных объектов и инсталляций «АРХ-И» в Московском Музее Архитектуры (МУАР).

ЛУКИНЫХ
Наталья Владимировна
киновед

Род. 30 июля 1955 г. в Москве. В 1979 г. окончила факультет журналистики МГУ. Работала редактором иностранного отдела в «Литературной газете», корреспондентом отдела кино в газетах «Советская культура», «Экран и сцена»; редактором отдела критики в газете «Созвездие». С 1991 г. пресс-атташе и член отборочной комиссии МКФ «КРОК», с 1997 г. руководитель кинопрограммы МКФ «КРОК». Автор и режиссер телевизионной программы «Аниматека» (РТР, 1993 – 1997). Автор сюжетов и корреспондент телепрограммы «Новое кино» (канал «Культура», 1998). С 1999 г. автор и ведущая еженедельной телепрограммы «МультУрок» (ТВ-АСТ). С 1999 г. преподает спец. курс «Мировая аниматека» («Антология мировой анимации»). Публиковалась в журналах: «Искусство кино», «Советский экран», «Культура и жизнь»; в газетах: «Экран и сцена», «Культура». Призы и награды: приз за художественное решение МФ Фонда рекламопроизводителей в Москве (1993, программа «Аниматека»).

ЛУРЬЕ
Лев Яковлевич
историк, политолог

Род. 19 апреля 1950 г. в Ленинграде. В 1971 г. окончил экономический факультет ЛГУ. Кандидат исторических наук (1987). Основатель и завуч (с 1989 г.) Петербургской классической гимназии. Преподавал русскую историю в Университете Колби и Конектикуд колледже (США). Печатается в изданиях: «Pulse», «ИК», «Карьера и капитал», «КоммерсантЪ-daily», «Сеанс» и др. Автор книг: «Аптекарский остров» (совм. с **В. Грибановым**; 1987), «Язвы Петербурга» (1991), «Дом Мурузи» (совм. с **А. Кобаком**; 1991, 1994), «Реальный Петербург» (совм. с **Д. Губиным** и **И. Порошиным**; 2000).

МАНУЛКИНА
Ольга Борисовна
музыковед

Род. 13 марта 1966 г. в Ленинграде. В 1981 г. окончила Ленинградскую консерваторию. Кандидат искусствоведения. Преподаватель Санкт-Петербургской консерватории и Европейского университета (Санкт-Петербург), музыкальный обозреватель издательского дома «КоммерсантЪ», член правления Союза композиторов Петербурга и института «PRO ARTE».

МАРГОЛИТ
Евгений Яковлевич
киновед

Род. 2 декабря 1950 г. в Ворошиловграде (ныне – Луганск). В 1971 г. окончил филологический факультет Ворошиловградского педагогического института. Кандидат искусствоведения (1979). Работал учителем русского языка и литературы в сельской школе, редактором управления кинофикациии и кинопроката Ворошиловградской области, редактором-консультантом службы кинопоказа на канале «ТВ-6 Москва». С 1989 г. работает во ВНИИКе (ныне – НИИК), с 1992 г. старший научный сотрудник. Автор книг, монографий и многочисленных статей о кино. Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Сеанс», «Киносценарии» и др. Призы и награды: приз кинопрессы лучшему киноведу года (1995, за книгу «Изъятое кино»); премия Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Теория и история кино» за статью «Неизвестный Лермонтов» и другие публикации в профессиональных периодических изданиях (1998); приз лучшему киноведу года КФ Госфильмофонда «Белые столбы» (1999).

МАТИЗЕН
Виктор Эдуардович
киновед

Род. 19 февраля 1949 г. в Ленинграде. В 1970 г. окончил механико-математический факультет Новосибирского Государственного университета. В 1986 г. окончил заочное отделение киноведческого факультета ВГИКа (мастерская **Е. Смирновой**). Работал в журналах «Киноглаз», «Обозреватель», «Огонек»; в газетах «Новое Русское Слово», «Общая газета», на телеканале REN TV, научным сотрудником ВНИИКа (ныне – НИИК). С 1998 г. кинообозреватель газеты «Новые известия». Автор статей, интервью и информационно-аналитических материалов по вопросам кино и телевидения. Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Видео-Асс. Premiere», «Столица» и др. Призы и награды: Премия Гильдии киноведов и кинокритиков России за статьи в периодических изданиях (1998). Приз лучшему критику года на КФ Госфильмофонда «Белые столбы» (1999).

МОСКВИНА
Татьяна Владимировна
театровед, киновед

Род. 2 ноября 1958 г. в Ленинграде. В 1981 г. окончила театроведческий факультет ЛГИТМИКа (мастерская **Е. Калмановского**). С 1986 г. работает научным сотрудником научно-исследовательского отдела ЛГИТМиКа (ныне – Российский институт истории искусств). Редактор-составитель сборников «Актер в современном театре» (1989), «А. Н. Островский. Новые исследования» (1998). Публиковалась в научных сборниках ЛГИТМиКа; в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Петербургский театральный журнал», «Театр», «Театральная жизнь», «Аврора», «Столица», «Искусство Ленинграда» и др.; в газетах: «Московские новости», «Час Пик», «Русский телеграф» и др. Призы и награды: премия Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Справочно-информационная литература о кино» (1999, за серию статей в периодических изданиях).

ПЛАХОВ
Андрей Степанович
киновед

Род. 14 сентября 1950 г. в Староконстантинове (Хмельницкая область Украинской ССР). В 1972 г. окончил механико-математический факультет Львовского Государственного университета, в 1978 г. – киноведческий факультет ВГИКа (мастерская **С. Комарова**). Кандидат искусствоведения (1982). Преподавал кинокритику во ВГИКе. В 1986 – 1990 гг. – председатель Конфликтной комиссии и секретарь правления Союза кинематографистов. В 1987 – 1991 гг. и с 1997 г. – вице-президент FIPRESCI. Автор книг, в т. ч. «Разрушение личности», многочисленных статей о кино, опубликованных в России и за рубежом. Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Советский экран», «Кино» (Рига), «Киносценарии», «Итоги», «Premiere» и др.; в газетах: «КоммерсантЪ-daily», «Литературная газета», «Guardian», «Film bulletine» и др. Призы и награды: первая премия СК СССР за рецензии и обзоры, опубликованные в периодической прессе в 1985 – 1986 гг.; приз кинопрессы лучшему киножурналисту года (1994, за серию публикаций в газете «КоммерсантЪ-daily» и журнале «Искусство кино»).

ПОПОВ
Леонид Вячеславович
театровед

Род. 13 сентября 1966 г. в Ленинграде. В 1990 г. окончил театроведческий факультет ЛГИТМиКа. В 1990 – 1991 гг. – театральный обозреватель газеты «Вечерний Петербург»; в 1991 – 1994 гг. – редактор «Петербургского театрального журнала»; в 1997 – 1999 гг. – редактор журнала «Сеанс». Публиковался в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Сеанс», «Петербургский театральный журнал», газетах «Московский наблюдатель», «Литературная газета», «Независимая газета» и др. Умер 13 декабря 1999 г.

РУБАНОВА
Ирина Ивановна
киновед

Род. 21 июля 1933 г. в Москве. В 1956 г. окончила филологический факультет МГУ. Кандидат искусствоведения (1966). Заслуженный деятель культуры ПНР (1975). Работала литературным редактором в издательском отделе Министерства легкой промышленности СССР, с 1962 г. научный сотрудник Института истории искусств (ныне – Государственный институт искусствознания). Также работала на телевидении. Ведущая телепрограмм о польском кинематографе (цикл актерских и режиссерских портретов) (1964 – 1967, ЦТ). С 1992 г. председатель отборочной комиссии КФ «Кинотавр» в «Сочи», с 1996 г. директор программ ОРКФ в Сочи. Автор книг: «Конрад Вольф» (1973), «Киноискусство стран социализма» (1963), «Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. 1945 – 1965» (1966), «В. Высоцкий» (1983). Автор более трехсот статей о кино, опубликованных в России и за рубежом. Публиковалась в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», альманахе «Мир искусств», «Театр» и др., в газетах: «Советская культура», «Известия», «Коммерсантъ-daily», «Московские новости», «Неделя». Также печаталась под псевдонимом И. Юркова. В 1987 г. получила Диплом венгерских кинематографистов «За значительный вклад в развитие венгерского кино».

СЕКАЦКИЙ
Александр Куприянович
историк философии

Род. 24 февраля 1958 г. в Минске. В 1975 – 1977 гг. учился на философском факультете ЛГУ, отчислен за «антисоветскую деятельность» (распространение листовок и книг). В 1987 г. окончил философский факультет ЛГУ. В 1991 г. защитил диссертацию по теме «Онтология лжи». Кандидат философских наук, доцент, преподает на кафедре социальной философии ЛГУ. Печатается в периодических изданиях: «Пари матч», «Октябрь», «Ступени» и др. Автор книг: «Соблазн и воля» (1999), «Онтология лжи» (2000), «Три шага в сторону» (2001). Лауреат премии «Лучшему критику» по версии «Борея» за 1995 г., член экспертного совета премии им. Андрея Белого.

ТАРХАНОВ
Алексей Юлианович

архитектор, искусствовед

Род. 1 января в 1959 г. в Гудауте. В 1983 г. закончил Московский архитектурный институт. Работал в Институте теории и истории архитектуры, редактором журнала «Декоративное искусство СССР». С 1993 г. зав. отделом культуры газеты «КоммерсантЪ-daily». С 1997 г. зам. гл. ред. журнала «Домовой». С 1998 г. руководитель блока культуры Объединенной редакции «КоммерсантЪ-daily». Автор книг и статей, опубликованных в СССР, России, Швейцарии, Англии, Германии, Болгарии, США.

ТРОФИМЕНКОВ
Михаил Сергеевич

искусствовед

Род. 14 ноября 1966 г. в Ленинграде. В 1988 г. окончил искусствоведческое отделение исторического факультета ЛГУ. Кандидат искусствоведения (1992). С 1990 г. — член редколлегии журнала «Сеанс». С 1992 г. старший научный сотрудник Российского института истории искусств. Автор более пятисот статей, опубликованных в России и за рубежом. Публиковался в научных сборниках ЛГИТМиКа и РИИИ; в журналах: «Митин журнал», «Искусство кино», «Сеанс», «Театральная жизнь», «Петербургский театральный журнал», «Искусство», «Декоративное искусство», «Мир дизайна» и др.; в газетах: «КоммерсантЪ-daily», «Смена», «Pulse» («Пульс») и др. Призы и награды: приз «Зеленое яблоко — золотой листок» лучшему критику (1993); приз лучшему критику года на КФ Госфильмофонда «Белые столбы» (1998).

ТРОЯНОВСКИЙ
Виталий Антонович

киновед,
сценарист документального кино

Род. 8 октября 1947 г. в с. Ново-Алексеевка Новосибирской области. Работал киномехаником, слесарем-монтажником. В 1975 г. окончил киноведческий факультет ВГИКа (мастерская **Р. Юренева**). Кандидат искусствоведения (1985). С 1975 г. сотрудник НИИ теории, истории кино (ныне — НИИК), с 1996 г. ведущий научный сотрудник. С 1999 г. шеф-редактор группы документального кино телеканала «Культура». Автор (совм. с **Е. Изволовой**) и режиссер цикла телепрограмм «Острова» («Культура», 2000). Публиковался в журналах «Искусство кино», «Киноведческие записки»; в газете «Советская культура». Автор сценария фильмов: *По дорогам «второй Вселенной»* (1985, совм. с **В. Чигинским**); *Усталые города* (1988, совм. с **А. Роднянским**); сценарист и режиссер фильмов: *Дело следователей* (1990, совм. с **Б. Евсеевым**, **Л. Котельниковой**); *Художники русской провинции* (1992); *Сладкая песенка* (1995, монтажный, авт. сц. совм. с **В. Ивановым**); *Дорога на «Маяк»* (1999). Призы и награды: Гос. премия Украинской ССР им. Я. Галана (1989, *Усталые города*); приз «За фильм, утверждающий принципы гуманизма, социальные и нравственные ценности» на ОКФ неигрового кино «Россия» в Екатеринбурге (1999, *Дорога на «Маяк»*).

ТУРОВСКАЯ
Майя Иосифовна

киновед, сценарист

Род. 27 октября 1924 г. в Харькове. В 1947 г. окончила филологический факультет МГУ, в 1948 г. — театроведческий факультет ГИТИСа (мастерская **А. Эфроса**). Доктор искусствоведения (1983). С 1973 г. — ведущий научный сотрудник НИИ теории, истории кино (ныне — НИИК). Автор книг: «М. М. Штраух» (1952, совм. с **Б. Медведевым**), «Да и нет. О кино и театре последнего десятилетия» (1966), «Sergei Jutkevitsch» (1968, совм. с **Ю. Ханютиным**), «Бабанова: Легенда и биография» (1981), «Герои «безгеройного времени» (1971), «Der Gewohnliche Faschismus» (1981, совм. с **М. Роммом**, **Ю. Ханютиным**), «Ищу доброжелательный мир» (1982), «На границе искусств. Брехт и кино» (1985) и др. Инициатор и один из кураторов выставки «Москва—Берлин» (1994, Groppius baw, Берлин; 1995, Музей изобразительных искусств, Москва). Автор ретроспективы «Кино тоталитарной эпохи» (МКФ в Москве, 1989). Преподавала в Duke University (США). Публиковалась в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», «Советский экран», «Театр», «Московский наблюдатель» и др.; в газетах: «Экран и сцена», «Советская культура», «Московские новости», «Независимая газета» и др. Сценарист фильмов: *Обыкновенный фашизм* (1965, док.; совм. с **М. Роммом**, **Ю. Ханютиным**), *...О нашем театре* (1975, док.; совм. с **Ю. Ханютиным**), *Петр Мартынович и годы большой жизни* (1976, док.; совм. с **Ю. Ханютиным**), *Ненарисованный автопортрет художника* (1989, док.), *Художник и время. Александр Тышлер* (1992, док.), *Сентиментальный гротеск, или Художники Еврейского театра* (1996, док., ср/м), *Дети Ивана Кузьмича* (1997, док.), *Евгений Онегин. Глава X* (1999, док.), *Сны о Художественном театре. Сон I. Начать жизнь снова* (2000, док.; авт. сц. совм. с **А. Хржановским**). В 1991 г. получила Приз кинопрессы лучшему киноведу года.

ШЕМЯКИН
Андрей Михайлович

киновед

Род. 12 января 1955 г. в Вильнюсе. В 1977 г. окончил романо-германское отделение филологического факультета МГУ. Кандидат филологических наук (1986). Работал младшим научным сотрудником Института мировой литературы (ИМЛИ). С 1989 г. работает во ВНИИКе (ныне — НИИК), с 1999 г. ведущий научный сотрудник отдела современного отечественного кино. С 1998 г. эксперт региональной телесети «Прометей-АСТ». Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», «Знамя» и др., в газетах: «Экран и сцена», «Независимая газета», «Общая газета», «Семь дней» и др. Также печатался под псевдонимами Михаил Кугатов, Антон Бубликов. Призы и награды: приз журнала «Советский экран» за рецензию на фильм *Русь изначальная* (1987); спец. приз кинопрессы (1993); приз Гильдии киноведов и кинокритиков за участие в работе над коллективной монографией «Кинематограф оттепели» (1997).

указатель имен

а

Б

В

Г

Д

Е

Л

М

П

Р

Щ

Э

Ю

Я

содержание

благодарим

Министерство культуры РФ
и лично Михаила Швыдкого

Министерство печати РФ
и лично Владимира Григорьева

Департамент государственной поддержки кинематографии Министерства культуры РФ
и лично Сергея Лазарука, Виктора Глухова, Светлану Икрамову, Валерия Маркова, Юрия Дорожкина, Галину Строчкову, Ирину Сорокину, Викторию Заборскую

Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса)

Горбачев-фонд
и лично Тимофея Тополева

Кинофонд России
и лично Николая Иванова

Госфильмофонд России
и лично Владимира Малышева, Владимира Дмитриева

Фонд Ролана Быкова
и лично Армена Медведева, Михаила Шкаликова

Союз Кинематографистов России
и лично Никиту Михалкова, Игоря Масленникова

Отдел кадров Союза Кинематографистов
и лично Алексея Волгородского, Галину Фомину

Музей Кино
и лично Наума Клеймана, Владимира Забродина, Марианну Кушнерову, Светлану Ким

Конфедерацию Союзов Кинематографистов
и лично Рустама Ибрагимбекова, Галину Пешкову

Санкт-Петербургский Союз кинематографистов
и лично Виталия Мельникова, Евгения Татарского

Киностудию «Ленфильм»
и лично Виктора Сергеева, Андрея Зерцалова, Сергея Кабановского, Александра Уксусова, Юрия Сергеева, Татьяну Колесникову, Дмитрия Иванеева, Викторию Мухину, Ольгу Аграфенину, Александра Позднякова, Аллу Пугину

Киноконцерн «Мосфильм»
и лично Карена Шахназарова, Ирину Софиеву

Студию «Ритм» киноконцерна «Мосфильм»
и лично Федора Куйбеду

Киностудию им. Горького
и лично Владимира Грамматикова, Татьяну Сергиенко

Студию «Берег»
и лично Владимира Персова, Сергея Мошкова, Сергея Иванова

Студию «СТВ»
и лично Сергея Сельянова

Студию «Три Тэ»
и лично Леонида Верещагина, Анатолия Ермилова

Студию «Пилот»
и лично Александра Татарского, Анатолия Прохорова

Кинокомпанию «НТВ-ПРОФИТ»
и лично Игоря Толстунова, Анну Кагарлицкую, Елену Куприянову, Татьяну Сарану

Государственное предприятие «Петербург-Кино»
и лично Людмилу Томскую, Бориса Уркина

Ассоциацию Анимационного кино СК РФ
и лично Елену Таврог

«Совэкспортфильм»
и лично Карена Геворкяна, Елену Батиевскую, Инессу Заборову

Петербургский Дом кино
и лично Виктора Агранатова, Людмилу Вавилову

Дирекцию Дома кино
и лично Юлия Гусмана

ВГИК
и лично Александра Новикова, Аллу Золотухину, Татьяну Баранову, Ливию Звонникову, Константина Огнева, Валентину Шипулину, Паолу Волкову

Высшие курсы сценаристов и режиссеров
и лично Веру Суменову, Ольгу Агишеву

Научно-исследовательский институт киноискусства
и лично Валерия Фомина, Дмитрия Караваева, Леонида Козлова

Корпорацию «Видеофильм»
и лично Олега Уралова, Ивана Рыкова

Межрегиональный центр «Кинорынок»
и лично Леонида Вераксу

Гильдию киноведов и кинокритиков России
и лично Мирона Черненко

Дирекцию группы компаний «Кинотавр»
и лично Марка Рудинштейна, Олега Янковского, Сергея Лаврентьева, Ситору Алиеву, Ангелину Федоровскую

Генеральную дирекцию российской академии киноискусства «Ника»
и лично Виктора Мережко, Лизу Антонову

Государственный Академический Большой театр

Московский театр юного зрителя
и лично Светлану Платонову

Российский Академический театр драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр)

Санкт-Петербургский театр балета под руководством Бориса Эйфмана

Санкт-Петербургскую Государственную Академическую филармонию им. Д. Шостаковича

Театр «У Никитских ворот»

Академический Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова

Театр Европы (Академический Малый драматический театр)

Санкт-Петербургский театр «Балтийский дом»

Московский Художественный театр им. А. П. Чехова
и лично Ирину Тихонову

Государственный Литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой

Государственный Русский музей

Государственный Эрмитаж

Музей Театра им. Вахтангова

Музей Государственного Академического Мариинского театра

Музей Дома композиторов Санкт-Петербурга

Санкт-Петербургский Государственный музей театрального и музыкального искусства

Российскую Национальную Библиотеку

Библиотеку Академии наук Российской Федерации

Санкт-Петербургскую театральную библиотеку
и лично Рахиль Кане

Библиотеку Союза театральных деятелей Российской Федерации

Библиотеку Московского архитектурного института
и лично Анну Чинкову

Московский Дом фотографии
и лично Ольгу Свиблову

Дом архитекторов Москвы
и лично Людмилу Кабанову

Дирекцию канала ОРТ
и лично Константина Эрнста, Инну Ткаченко

Дирекцию канала «РЕН-ТВ»
и лично Александра Шпагина

Агентство «ИТАР-ТАСС»
и лично Аллу Вахромееву

Российское Агентство «Информкино», редакцию бюллетеня «Кинопроцесс»
и лично Вячеслава Шмырова, Виту Рамм, Аллу Акаеву, Татьяну Муштакову, Ольгу Шмырову

Рекламное агентство «Интерсинема Арт»
и лично Раису Фомину

Журнал «Огонек»
и лично Наталью Ударцеву

Редакцию журнала «Искусство кино»
и лично Даниила Дондурея, Льва Карахана, Ларису Калгатину, Людмилу Мишунину, Елену Плоткину

Редакцию журнала «Экран»
и лично Бориса Пинского, Наталью Сосину, Андрея Зоркого, Татьяну Валик

Редакцию журнала «Premiere»
и лично Александра Кулиша, Ирину Любарскую, Дмитрия Савельева

Редакцию газеты «Известия»
и лично Валентина Васильева

Газету «Московские новости»
и лично Елену Веселую, Ольгу Генералову и Татьяну Стацевич

Фотоцентр еженедельника «Аргументы и факты»
и лично Валерия Христофорова

Редакцию газеты «Санкт-Петербургские ведомости»
и лично Сергея Грицкова

Редакцию газеты «Вечерний Петербург»
и лично Ольгу Шервуд

Издательство «Гилея»
и лично Сергея Кудрявцева

Оптину пустынь
и лично отца Афанасия

Историко-просветительскую правозащитную общественную организацию «Мемориал»

Дом творчества «Репино»
и лично Анатолия Шайдакова, Валентину Берковскую, Ларису Винцевич

благодарим

Вадима Абдрашитова
Наталью Абрамову
Кетеван Абуладзе
Тамару Авальян
Тамару Агаджанян
Александра Адабашьяна
Глеба Алейникова
Лейлу Александер
Игоря Алимпиева
Георгия Анджапаридзе
Александра Антипенко
Варвару Арбузову
Альгиса Арлаускаса
Виктора Ашкенази
Марину Бабак
Леонида Бажанова
Сергея Балакирева
Александра Баширова
Наталью Баскакову
Зою Беляеву
Эллу Беринскую
Юрия Богомолова
Виктора Божовича
Владимира Борева
Галину Борзову
Георгия Бородина
Александра Бородянского
Александра Брагинского
Константина Бронзита
Владимира Валуцкого
Наталью Венжер
Сергея Винокурова
Юрия Волчека
Игоря Гелейна
Николая Гнисюка
Людмилу Голубкину
Фрижетту Гукасян
Леонида Гуревича
Наталью Дабижу
Георгия Данелия
Инну Демежко
Алексея Демина
Александра Демченко
Александра Дерябина
Дмитрия Долинина
Владимира Досталя
Ирину Евтееву
Владимира Егорова
Филиппа Ермаша
Евгения Жарикова
Валерия Зарипова
Ирину Звегинцеву
Сергея Землянухина
Нею Зоркую
Александра Иванкина
Андрея Иванова
Николая Иванова
Георгия Капралова
Григория Катаева
Михаила Каца
Бориса Кислицына
Элема Климова
Дмитрия Конрадта
Андрея Кончаловского
Виктора Косаковского
Гарену Краснову
Виктора Крепченко
Людмилу Кривицкую
Олега Кулика
Клима Лаврентьева
Марка Левина
Евгению Леонову
Александра Липкова
Виктора Лисаковича
Константина Лопушанского
Сергея Лукьянчикова
Павла Лунгина
Юрия Макарова
Виталия Манского
Дмитрия Месхиева
Наталью Милосердову
Сергея Мирошниченко
Александра Митту
Ольгу Моисееву
Владимира Мотыля
Киру Муратову
Леонида Мурсу
Эдуарда Назарова
Владимира Наумова
Николая Немзера
Юрия Норштейна
Сергея Овчарова
Марка Осепьяна
Глеба Панфилова
Леонида Пажитнова
Николая Пальцева
Валерия Плотникова
Геннадия Полоку
Петра Поспелова
Елену Петрову
Андрея Разумовского
Александра Раппапорта
Льва Рошаля
Ирину Рубанову
Наталью Рязанцеву
Олега Сафаралиева
Ирину Сергиевскую
Ролана Сергиенко
Мирославу Сегиду
Ирину Скобцеву
Андрея Смирнова
Александра Солженицына
Инну Соловьеву
Владислава Снегового
Сергея Соловьева
Аугуста Сукутса
Ольгу Сургучову
Марину Тарковскую
Ирину Тарсанову
Ирину Тарханову
Александра Толкачева
Александра Трошина
Виталия Трояновского
Юрия Трунилова
Андрея Усова
Галину Фролову
Юрия Ханютина
Зою Харитонову
Федора Хитрука
Кору Церетели
Владимира Черепанова
Марию Черницкую
Валентина Черных
Петра Черняева
Марианну Чугунову
Григория Чухрая
Тофика Шахвердиева
Людмилу Шахт
Марину Шемаханскую
Николая Широкого
Сергея Шутова
Михаила Щедринского
Ханса Иоахима Шлегеля
Дмитрия Юрасова
Евгения Юфита

Особая благодарность за предоставленные архивные материалы Александру Камшалову

За финансовую помощь после пожара в 1998 году, благодаря которой «Сеанс» сумел приобрести оборудование и возобновить работу над энциклопедией, выражаем искреннюю признательность Фонду культуры России и лично Никите Михалкову

АВТОРЫ ИНТЕРВЬЮ

Любовь Аркус — с Александром Голутвой, Филиппом Ермашом, Александром Камшаловым, Андреем Смирновым, Александром Тимофеевским, Майей Туровской, Хансом Иоахимом Шлегелем

Инна Васильева — с Андреем Плаховым, Олегом Сафаралиевым, Ириной Софиевой

Евгения Леонова — с Ливией Звонниковой, Аллой Золотухиной, Александром Новиковым

Максим Медведев — с Фрижеттой Гукасян, Сергеем Лукьянчиковым, Александром Сокуровым, Людмилой Шахт, Евгением Юфитом

Виктор Матизен — с Вадимом Абдрашитовым, Александром Брагинским, Рустамом Ибрагимбековым, Александром Камшаловым, Элемом Климовым, Арменом Медведевым, Никитой Михалковым, Глебом Панфиловым, Ириной Рубановой, Мироном Черненко

Елена Подольская — с Александром Адабашьяном, Глебом Алейниковым, Александром Антипенко, Мариной Бабак , Виктором Божовичем, Владимиром Боревым, Александром Бородянским, Сергеем Винокуровым, Леонидом Вераксой, Паолой Волковой, Игорем Гелейном, Борисом Головней, Владимиром Грамматиковым, Евгением Григорьевым, Леонидом Гуревичем, Натальей Дабижей, Владимиром Егоровым, Анатолием Ермиловым, Евгением Жариковым, Владимиром Забродиным, Ириной Звегинцевой, Неей Зоркой, Николаем Ивановым, Львом Караханом, Наумом Клейманом, Гареной Красновой, Сергеем Лаврентьевым, Марком Левиным, Виктором Лисаковичем, Виталием Манским, Виктором Мережко, Майей Меркель, Сергеем Мирошниченко, Владимиром Мотылем, Леонидом Мурсой, Эдуардом Назаровым, Владимиром Наумовым, Юрием Норштейном, Константином Огневым, Марком Осепьяном, Николаем Пальцевым, Геннадием Полокой, Андреем Разумовским, Львом Рошалем, Ириной Рубановой, Олегом Рудневым, Иваном Рыковым, Натальей Рязанцевой, Ириной Сергиевской, Роланом Сергиенко, Ириной Скобцевой, Инной Соловьевой, Сергеем Соловьевым, Александром Татарским, Олегом Ураловым, Валерием Фоминым, Раисой Фоминой, Алексеем Ханютиным, Федором Хитруком, Корой Церетели, Мироном Черненко, Валентином Черных, Марианной Чугуновой, Екатериной Чуковской, Кареном Шахназаровым, Андреем Шемякиным, Дмитрием Юрасовым

Дмитрий Савельев — с Владимиром Баскаковым, Натальей Венжер, Владимиром Дмитриевым, Даниилом Дондуреем, Владимиром Досталем, Неей Зоркой, Элемом Климовым, Игорем Масленниковым, Кириллом Разлоговым, Валентином Черных, Вячеславом Шмыровым

ФОТОГРАФЫ

Абрамочкин Ф.
Алейников И.
Александров И.
Андрусенко М.
Антонов П.
Базенов В.
Баландюк М.
Балдин Б.
Бахтин И.
Белинский Ю.
Борисов М.
Борисов С.
Васильев В.
Васильев П.
Верещагин И.
Гаврилов И.
Герасимов С.
Гневашев И.
Гнисюк Н.
Гостев А.
Грицков С.
Гришин А.
Густавсон Т
Дроздов А.
Ельник Р.
Загер А.
Зайцев Ю.
Зуфаров В.
Иванов С.
Иванова Е.
Ильюшин В.
Казарнов А
Карусаар Е.
Кацев С.
Кислицын Б.
Китаев В.
Китаенко Д.
Кмит Г.
Князев А.
Кокорев А.
Конрадт Д.
Костин А.
Крепченко В.
Кречет В.
Крупнов А.
Ларионова Ю.
Луппов Ю.
Лыжин Г.
Майборода Ф.
Майков В.
Макаревич И.
Манешин В.
Маркин П.
Моисеева О.
Молодковец Ю.
Морозовец Е.
Новиков А.
Охрий Н.
Пашвыкин А.
Перельман М.
Плотников В.
Покровский С.
Разина Н.
Ратников А.
Савельев В.
Смирнов О.
Соколов В.
Сопельняк Б.
Стернин А.
Стукалов Б.
Таран Е.
Трунилов Ю.
Усов А.
Флис И.
Хальзов С.
Христофоров В.
Черепанов В.
Чернов А.
Шахиджанян С.
Шнейдерман Д.

Редакция приносит извинения авторам опубликованных в издании фотографий, чьи фамилии или инициалы не удалось установить.

УДК 791.43
ББК Щ 373

НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО. 1986-2000
Часть 2. КИНО И КОНТЕКСТ. 1986-2000
Том четвертый
1986-1988

НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО. 1986-2000
В семи томах
Часть 2. КИНО И КОНТЕКСТ
В четырех томах. Том IV
СПб: СЕАНС, 2002. — 760 с.: ил.

Подписано в печать 06.03.02
Формат 60x90/8
Гарнитуры New Baskerville, Free Set, Free Set Black
Печ. л. 95
Заказ № 2063

Издательство «СЕАНС»
Изд. лиц. ИД № 00056 от 10.08.99
197101, Санкт-Петербург
Каменноостровский пр., 10
Телефон (812) 237 08 42
Факс (812) 232 49 25
E-mail: seans@sp.ru

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»,
107005, Москва, ул. Фридриха Энгельса, д. 48

ISBN 5-901586-04-2

CEAH№1C